



ТРАДИЦИОННОЕ
ИСКУССТВО
ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ
В СОБРАНИИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
МУЗЕЯ ВОСТОКА

THE TRADITIONAL
SOUTH-EAST ASIAN
ART COLLECTION *of* THE
STATE MUSEUM *of* ORIENTAL ART



ТРАДИЦИОННОЕ
ИСКУССТВО
ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ
В СОБРАНИИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
МУЗЕЯ ВОСТОКА

THE TRADITIONAL
SOUTH-EAST ASIAN
ART COLLECTION *of* THE
STATE MUSEUM *of* ORIENTAL ART

ТРАДИЦИОННОЕ
ИСКУССТВО
ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ
В СОБРАНИИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
МУЗЕЯ ВОСТОКА

THE TRADITIONAL
SOUTH-EAST ASIAN
ART COLLECTION *of* THE
STATE MUSEUM *of* ORIENTAL ART

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
МУЗЕЙ ВОСТОКА
STATE MUSEUM OF
ORIENTAL ART

ТРАДИЦИОННОЕ
ИСКУССТВО
ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ
В СОБРАНИИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
МУЗЕЯ ВОСТОКА

THE TRADITIONAL
SOUTH-EAST ASIAN
ART COLLECTION *of* THE
STATE MUSEUM *of* ORIENTAL ART

Н . А . Г О Ж Е В А
Г . М . С О Р О К И Н А

N . A . G O Z H E V A
G . M . S O R O K I N A



ВСЕРОССИЙСКИЙ БАНК
РАЗВИТИЯ РЕГИОНОВ

МОСКВА 2001

УДК 7.03.006.9
ББК 85Л6
Г59

УТВЕРЖДЕНО К ПЕЧАТИ
РЕДАКЦИОННО-ИЗДАТЕЛЬСКИМ СОВЕТОМ
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА

АВТОРЫ:

**Н.А. ГОЖЕВА,
Г.М. СОРОКИНА**

ХУДОЖНИК:

Петр МАСЛОВ

ФОТОГРАФЫ:

**Евгений ЖЕЛТОВ,
Эдуард БАСИЛИЯ** (ил. 1, 5, 6, 13, 16, 17, 21, 51)

ПЕРЕВОД НА АНГЛИЙСКИЙ:

**Брендон ЛЬЮИС
Адриан КАРНЕГИ,**

ИЗДАНИЕ ОСУЩЕСТВЛЕНО
ПРИ ФИНАНСОВОЙ ПОДДЕРЖКЕ
ВСЕРОССИЙСКОГО БАНКА РАЗВИТИЯ РЕГИОНОВ



CONFIRMED FOR PUBLICATION
BY THE PUBLISHING COMMITTEE
OF THE STATE MUSEUM OF ORIENTAL ART

AUTHORS:

**Natalia A. GOZHEVA,
Galina M. SOROKINA**

DESIGNER:

Petr MASLOV

PHOTOS:

**Eugene ZHELTOV,
Edward BASILIA** (Pl. 1, 5, 6, 13, 16, 17, 21, 51)

TRANSLATION INTO ENGLISH:

**Brendon LEWIS,
Adrian CARNEGIE**

THIS PUBLICATION WAS MADE POSSIBLE
WITH THE FINANCIAL SUPPORT
OF THE RUSSIAN REGIONAL DEVELOPMENT BANK

ISBN 5-89036-078-7

© ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ВОСТОКА

Настоящая книга, появившаяся в результате совместной работы Государственного музея Востока и Всероссийского банка развития регионов, посвящена традиционному искусству Юго-Восточной Азии и иллюстрирована произведениями из собрания музея. Страны этого региона издревле обладали историко-культурной общностью и не случайно объединены в Ассоциацию государств Юго-Восточной Азии (АСЕАН) — 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», в 20 в. после успешного завершения в ряде стран борьбы за национальную независимость стал проявляться не только в экономико-политической, но и культурной сфере.

Государственному музею Востока принадлежит ведущее место в России в деле изучения и популяризации искусства Юго-Восточной Азии. Целенаправленное формирование коллекции началось лишь с момента создания в 1975 г. Отдела Юго-Восточной Азии, хотя отдельные экспонаты появились уже в первые десятилетия после организации музея в 1918 г. Период активной собирательской деятельности в 70–80-е гг. совпал со временем своеобразного «ренессанса» в большинстве стран данного региона, с которыми были налажены достаточно прочные культурные связи. Музейное собрание пополнялось не только за счет закупки экспонатов у частных коллекционеров, но и в результате правительственных даров ряда государств, прежде всего Вьетнама, Лаоса и Мьянмы. Одним из значительных вкладов за последние годы стала коллекция тканей, подаренная музею г-жой Э. Витулар, супругой посла Индонезии в России. В настоящее время коллекция Юго-Восточной Азии насчитывает более 3000 произведений. Однако искусство различных стран представлено в ней неравномерно; например, в коллекции Малайзии всего 14 вещей, а коллекции Брунея, Сингапура и Филиппин вообще отсутствуют. Этим и объясняется то, что в книгу вошли очерки по искусству только шести государств.

Мы полагаем, что настоящее издание «приоткроет» музейные фонды и познакомит широкую публику с художественными традициями Юго-Восточной Азии, а также поможет расширить культурные отношения со всеми странами региона. Мы выражаем искреннюю благодарность Всероссийскому банку развития регионов за финансовую поддержку издания и надеемся на дальнейшее сотрудничество.

Генеральный директор Музея
академик, заслуженный деятель искусств
Российской Федерации

В.А. Набатчиков

This publication was made possible through the combined efforts of the State Museum of Oriental Art and the Russian Regional Development Bank, and is devoted to traditional art of South-East Asia and is illustrated with works of the museum's collection. From the earliest of times, the countries of this region have had an historical and cultural commonality and it is not by chance that the following countries entered the Association of South-East Asian Nations (ASEAN) — Brunei, Vietnam, Indonesia, Cambodia, Laos, Malaysia, Myanmar, Singapore, Thailand and the Philippines. European interest in these countries was roused at the time of antiquity in the search for "islands of spice" and the "golden lands", and in the 20th century after the successful completion of several countries' struggles for national independence as they started to reveal themselves not only economically and politically, but also culturally.

The State Museum of Oriental Art holds a leading place in Russia in relation to the study and popularisation of South-East Asian art. The purposeful collection of art began in 1975, when the South-East Asian department was established, although separate exhibits, had already appeared in the first decades of the 20th century, after the museum's formation in 1918. The period when active collecting of art began in the 70–80s coincides with a time of a distinctive renaissance in most of the countries in this region, with which rather sound cultural connections were established. The size of the museum's collection increased not only thanks to purchases of exhibits from private collectors, but also as a result of State donations from several governments, notably Vietnam, Laos and Myanmar. One of the more significant contributions in the past few years was a collection of fabrics presented to the museum by Mrs. E. Witoelar, the wife of the former Indonesian ambassador to Russia. At the present time, the South-East Asian collection is made up of 3000 works. However, there is an unequal proportion of art from the different countries in the collection. For instance, there is a total of 14 pieces in the Malaysian collection and yet there are no pieces whatsoever from Brunei, Singapore and the Philippines. This explains why this book contains only works from six nations.

We believe that this publication only touches on the museum's immense wealth of treasures, but allows the greater public to acquaint themselves with the artistic traditions of South-East Asia, as well as helping to develop cultural relationships between all the countries of the region. We express our sincere gratitude to the Russian Regional Development Bank for their financial support of this publication and we hope that the Russian business community will collaborate with the museum in the future.

Museum General Director
Academician, member of the Russian
Academy of Fine Arts

V.A. Nabatchikov

Уважаемый читатель!

Предлагаемая Вашему вниманию книга смогла увидеть свет в результате сотрудничества Государственного музея Востока, предоставившего для публикации свои ценнейшие коллекции, и Всероссийского банка развития регионов, взявшего на себя решение финансовых проблем издания. Альбом "Традиционное искусство Юго-Восточной Азии в собрании Государственного музея Востока" — одно из зримых свидетельств успешного взаимодействия деятелей культуры и бизнеса в деле расширения знаний наших соотечественников об истории, культуре и традициях народов Востока, региона, издавна притягивавшего к себе взоры россиян.

Собрание музея начинало складываться на основе коллекций частных лиц, многие из которых были заняты в сфере торговли и промышленности. Достаточно назвать имена известного предпринимателя и коллекционера П.И. Щукина (1853–1912), московского купца, благотворителя и страстного коллекционера К.Т. Солдатенкова (1818–1901) или крупнейшего чаеоторговца В.М. Мельникова (1864–1949), долгие годы проживавшего в Китае, чтобы подчеркнуть историческую роль российских купцов и предпринимателей в изучении культуры народов Востока. Современный российский бизнес стремится продолжать эту традицию и способствовать информированности россиян о жизни и культуре наших восточных соседей.

Всероссийский банк развития регионов прилагает активные усилия для содействия развитию сотрудничества между деловыми кругами России и стран Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии. Банк поддерживает партнерские отношения с рядом финансовых и банковских организаций таких стран, как Вьетнам, Индия, Китай, Малайзия. ВБРР является членом Ассоциации банков Азии, Ассоциации финансовых институтов развития Азиатско-Тихоокеанского региона, Российского Делового клуба Азиатско-Тихоокеанского экономического сотрудничества.

Расширение знаний о культуре и искусстве народов Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии служит росту доверия и взаимопонимания, так необходимых в современных условиях, когда Россия все активнее сотрудничает со странами Азиатско-Тихоокеанского региона. Мы надеемся, что решению этих задач будет содействовать издание, которое уважаемый читатель держит в руках.

Президент
Всероссийского банка развития регионов

Дмитрий Титов

Dear Readers!

This book has come about through the kind co-operation of the State Museum of Oriental Art, which offered its most valuable collections for publication, and also the generous contributions of the Russian Regional Development Bank, which took on resolving the financial issues associated with the edition. "The Traditional South-East Asian Art Collection of the State Museum of Oriental Art" album testifies to the successful interaction of figures from the cultural and business worlds to broaden the knowledge of our compatriots about the history, culture and traditions of the peoples of the East, regions which for so long have been drawing the attention of Russians.

The museum's collection was initially founded on items sourced from private collections, many of which belonged to people engaged in the trade and industry spheres. It suffices to say that the example of such notable names as businessman and collector P.I. Shchukin (1853–1912), Moscow merchant, charitable benefactor and passionate collector K.T. Soldatenkov (1818–1901) or great tea merchant V.M. Melnikov (1864–1949), whose many years of living in China, bears testimony to the long-standing historical role of Russian businessmen and merchants in cultural study of the people of the East. Modern Russian business aspires to continue this tradition and to promote the dissemination of information in Russia about the life and culture of our Eastern neighbours.

The Russian Regional Development Bank plays an active role in efforts to assist the development of co-operation between businesspeople in Russia and countries of the Far East and South-East Asia. The bank supports partner relations with a number of financial and banking organisations of such countries as Vietnam, India, China, and Malaysia. The RRDB is a member of the Asian Bankers Association, the Association of Financial Institutions for the Asia-Pacific Region, and the Russian Business Club for Asian-Pacific Economic Co-operation (APEC).

The broadening of knowledge about the culture and art of the nations of the Far East and South-East Asia serves to strengthen trust and understanding, which is integral at a time when Russia is more actively broadening its co-operation with the countries of the Asia-Pacific region. We hope that the book our dear reader holds in their hand will go a long way in maintaining and promoting our mutually beneficial collaboration in the future.

President
Russian Regional Development Bank

Dmitry Titov

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

В С Т У П Л Е Н И Е I N T R O D U C T I O N	8
И С К У С С Т В О В Ь Е Т Н А М А Т Н Е А Р Т <i>o f</i> V I Е Т N А М	15
И С К У С С Т В О И Н Д О Н Е З И И Т Н Е А Р Т <i>o f</i> I N D O N E S I A	51
И С К У С С Т В О М Ь Я Н М Ы Т Н Е А Р Т <i>o f</i> M Y А N М А R	91
И С К У С С Т В О К А М Б О Д Ж И Т Н Е А Р Т <i>o f</i> C А М В О D I A	113
И С К У С С Т В О Л А О С А Т Н Е А Р Т <i>o f</i> L А О S	133
И С К У С С Т В О Т А И Л А Н Д А Т Н Е А Р Т <i>o f</i> T H A I L A N D	153
О К О Л Л Е К Ц И И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ В СОБРАНИИ МУЗЕЯ ABOUT THE MUSEUM'S SOUTH-EAST ASIAN ART COLLECTION	171
Л И Т Е Р А Т У Р А L I T E R A T U R E	172
У К А З А Т Е Л Ь I N D E X	174

ВСТУПЛЕНИЕ INTRODUCTION

Единство в многообразии

Девиз Республики Индонезия

Unity in diversity

Motto of the Republic of Indonesia

Художественные традиции Юго-Восточной Азии чрезвычайно богаты и своеобразны. Пожалуй, ни в одной другой части света не найдется такого разнообразия культурных явлений, представляющих традиции многочисленных народов и связанных практически со всеми древними верованиями и религиозными учениями. Однако при всем их многообразии обнаруживается целый ряд сходных черт, сложившихся благодаря историко-культурной общности региона. Она основана прежде всего на географическом положении стран Юго-Восточной Азии, которую принято подразделять на два крупных ареала: континентальный и океанический. В континентальный входят государства Индокитайского полуострова — Мьянма, Таиланд, Лаос, Камбоджа, Вьетнам; в океанический — Индонезия, Малайзия, Бруней, Филиппины и Сингапур. Несмотря на пестроту этнического состава населения (более 800 народностей!), большая его часть относится к одной южномонголоидной расе. Региональная целостность определяется и сходством социально-экономических структур традиционных обществ, и общностью исторического процесса. Особенности духовного развития всех этих стран во многом характеризуются близостью к двум древнейшим цивилизациям Азии — Индии и Китая, а для океанической части региона существенную роль играло также соприкосновение с культурой стран Ближнего Востока.

The artistic traditions of South-East Asia are particularly rich and distinctive. It could be said that in no other region of the world does such a diverse cultural phenomenon exist, representing the traditions of so numerous peoples with ties to practically all different ancient beliefs and religious schools. However, for all their diversity, a wide array of similarities can be revealed, formed due to the historical and cultural commonality of the region. For the most part, this can be based upon the geographical position of the countries in South-East Asia, which are generally subdivided into two large regions: continental and oceanic. Myanmar, Thailand, Laos, Cambodia, and Vietnam are all located on the Indo-China peninsula and are continental. Whereas, Indonesia, Malaysia, Brunei, the Philippines and Singapore are oceanic. Despite the diverse character of the population's ethnic makeup (more than 800 nationalities!), a large part of it belongs to one southern Mongol race. The regional complexity can be defined by similar socio-economic structures of traditional societies and by the historical process of commonality. The features of the spiritual development of these countries is characterised greatly by the close proximity to two ancient Asian civilisations — India and China — and contact with middle-eastern culture played a substantial role in the region's oceanic areas.

Истоки культурного единства Юго-Восточной Азии уходят в глубокую древность. Современные археологические исследования приподнимают завесу времени, за которой долго были скрыты важнейшие явления доисторических культур — наскальные росписи, изготовление “веревочной” и расписной керамики, начавшееся здесь уже в VII тыс. до н.э., и изделий из бронзы — в IV тыс. до н.э. Тесные связи, существовавшие между народами региона, становятся особенно интенсивными в эпоху Донгшонской культуры (9 в. до н.э. — 2 в. н.э.)¹. Распространение железа ускорило процесс формирования классовых обществ, что привело в начале нашей эры к созданию в ряде районов первых крупных государственных образований². В них проходило наиболее 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.

Среди множества привнесенных культурных реалий в Индокитае и Индонезии первостепенное место занимало знакомство с обширным фондом религиозной литературы — буддийским канонам **“Типитака”**³ и прославленными индуистскими эпическими поэмами “Рамаяна” и “Махабхарата”. Воспринятые как священные тексты, игравшие важную роль при отправлении религиозных культов, эти литературные памятники были впоследствии пе-

The sources of cultural unity in South-East Asia go back to deep ancient times. Present-day archaeological research raises the curtain slightly on such periods, whose prehistoric culture had been unknown for a long time. Examples of such cultures include rock drawings and ceramic preparations with “cord-marked” and painted decorations, which began to be produced in the 7th millennium BC, and bronze works from 6000 years ago. Close relations existing between the region’s peoples became even more intimate during the era of Dong Son culture (9th century BC to the 2nd century AD)¹. The dissemination of iron usage strengthened the process of the formation of a class system, which led to the creation of the first prominent state formations in several regions at the beginning of the period of modern history². The most active assimilation of elements from Indian culture in these regions were chiefly religious philosophical systems of Hinduism and Buddhism. Furthermore, the traditional Chinese teachings of Confucianism and Taoism were adopted in northern Vietnam.

Among a large group of introduced cultural realia into Indo-China and Indonesia, the introduction of vast resources of religious literature was most significant. This included the Buddhist canon **“Tipitaka”**³ and the renowned Hindu epic poems “Ramayna” and “Mahabharata”. Perceived as sa-

1

Эта культура поздней бронзы получила свое название по месту расположения могильника Донгшон в Северном Вьетнаме. Бронзовые находки донгшонского типа встречаются в странах Юго-Восточной Азии повсеместно.

Late bronze culture received its name at the location of the Dong Son burial site in North Vietnam. Finds of bronze items of the Dong Son type are found in all South-East Asian countries.

2

Например, Тямпа (2–16 вв.) в Центральном Вьетнаме, Бапном (2–6 вв.) в Камбодже, Шрикшетра (2–9 вв.) в Мьянме.

For example, Champa (2–16 centuries) in central Vietnam, Baphnom (2–6 centuries) in Cambodia, Shri Kshetra (2–9 centuries) in Myanmar.

3

“Типитака” (пали, санскрит — **“Трипитака”**) — дословно “Три корзины”, свод священных буддийских текстов, записанных на Шри Ланке в I в. до н.э., состоящий из трех разделов: “Виная-питака”, “Сутта-питака”, “Абхидхамма-питака”.

“Tipitaka” (Pali, Sanscrit — **“Tripitaka”**) — literally “Three Baskets”, collection of Buddhist religious texts recorded in Sri Lanka in the 1st century BC, consisting of three sections: “Vinaya-pitaka”, “Sutta-pitaka”, “Abhidhamma-pitaka”.

реведены на автохтонные языки, получили своеобразную интерпретацию и национальный колорит, были насыщены элементами местной обрядности и быта, многочисленными дополнительными подробностями, что часто совершенно преображало известные повествования. Драматические события, связанные с похождениями и подвигами эпических героев, рассказы о воплощениях **бодхисаттвы**¹ стали сюжетной основой для изобразительных композиций архитектурного декора, монументальной живописи, скульптуры, произведений декоративно-прикладного искусства. Вторым важным источником для выработки собственных канонов в традиционном искусстве была художественная продукция, которая появлялась на территории Юго-Восточной Азии вместе с переселенцами и миссионерами из Индии и Китая. Вместе с тем восприятие тех или иных реалий иноземного искусства шло избирательно. Как правило, заимствовались только те элементы, которые находили отражение в местных типах традиционного сознания. В результате сложного процесса симбиоза складывались свои собственные культурные феномены и художественные системы.

На культуру Малайского архипелага значительное влияние оказало также мусульманство, начавшее активно распространяться здесь с 13 в. благодаря деятельности арабских купцов и проповедников из стран Ближнего Востока и Индии (Гуджарата). К 16 в. исламизации подверглось

cred texts and playing a major role in the process of regional cults, these literary monuments were subsequently translated into the local languages where they received a distinctive interpretation and national colour, and sometimes so enriched by elements of local society and way of life that the well-known narration was completely transformed. Dramatic events connected with adventure and exploits of epic heroes, as well as stories about the incarnation of **bodhisattva**¹, became the principle themes for decorative compositions of architectural decor, monumental paintings, sculptures and works of the decorative applied arts. The second important source for canons in traditional culture was artistic creativity, which appeared in South-East Asia along with settlers and missionaries from India and China. There was also the more selective assimilation of foreign realia. As a rule, elements which were congruent with local traditions were more readily adopted. As a result of this complex process of symbiosis, each nation's unique culture and artistic persuasions developed.

Islam also significantly influenced the culture of Malay Archipelago, and became widespread in the region from the 13th century due to the activities of Arabian merchants and preachers from middle-eastern countries and India (Gujarat). By the 16th century, the majority of principalities in

1

Бодхисаттва (санскрит – “обладающий просветленной сущностью”) – в буддизме человек или другое существо, достигшее Просветления, но сознательно отказавшееся от перехода в нирвану – особого состояния небытия, конечной цели буддистов, чтобы помочь всем обитателям Вселенной встать на путь истинный. Бодхисаттвой называют также Будду Шакьямуни в его предыдущих рождениях.

Bodhisattva (Sanskrit – “possessing clarifying essence”) – person or living being attaining enlightenment but consciously declining the passage to Nirvana – a special condition of non-existence, the final goal of Buddhists to help all residents of the Universe on their quest for truth. Buddha Sakyamuni was named Bodhisattva in his former births.

большинство княжеств Малайзии, Явы, Суматры и Калимантана. Восприятие принципов мусульманского искусства, в котором существовали определенные ограничения на изображение живых существ, стало мощным импульсом к развитию орнаментальных форм.

Окончательное оформление синкретических культов происходит в крупных средневековых империях, таких как яванское королевство Шайлендров (8—середина 9 в.), Шривиджайя (Малайский архипелаг, 6—12 вв.), Камбуджадеша (Камбоджа, 9—14 вв.), Паган (Мьянма, 11—13 вв.), Тямпа (Вьетнам, 2—16 вв.), где создаются грандиозные храмовые комплексы, поражающие продуманностью архитектурных форм и изощренностью скульптурного декора. Среди культовых сооружений этого времени главенствуют два основных типа: башнеобразное святилище на вершине природного или искусственного холма, характерное для индуистских памятников, и буддийская ступа, восходящая по форме к могильному кургану. В виде грандиозного храма-горы построен в Камбодже знаменитый Ангкор Ват (середина 12 в.), пять башен которого возвышаются на трехъярусной террасе. Все сооружение в целом воплощало космологическую схему Вселенной с трехчастным делением на подземную, земную и небесную сферы, характерную как для индуизма, так и для буддизма и имевшую прямые аналогии в местных верованиях.

Malaysia, Java, Sumatra and Kalimantan had converted to Islam. The perception of principles from Muslim society, where there were definite limitations of representations of living creatures, became a powerful impetus for the development of ornamental forms.

The final appearance of syncretic cults occurred in the great empires of the Middle Ages, such as in the Shailendra monarchy of Java (8th century to mid 9th century), Shrivijaya (Malay Archipelago, 6th to 12th centuries), Kambujadesha (Cambodia, 9th to 14th centuries), Bagan (Myanmar, 11th to 13th centuries), Champa (Vietnam, 2nd to 16th centuries), where mighty temples were erected with staggeringly complex designs of architectural form and refinement of sculptural decor. The two distinctive types of religious constructions during this time were: tower-like sanctuaries on the peak of natural or manmade hills (characteristic of Hindu monuments), and Buddhist stupa, the sources of which was a tomb hill. The famous Angkor Wat in Cambodia was built in the traditions of grand mountain temples (mid of 12th century), with five towers rising high above the three-tiered terrace. The complete construction embodied the cosmological scheme of the Universe with the three divisions of the underworld, earth and heaven characteristic of Hinduism and Buddhism, with direct analogues in local faiths.

Уникальным творением яванских зодчих стал Боробудур (конец 8 в.), террасообразный, облицованный плитами холм, соединяющий в своей структуре элементы храма-горы и ступы. "Каменной летописью" буддизма называют рельефы на стенах террас, запечатлевшие жизнь Будды¹ и его предыдущие воплощения — основные темы архитектурного декора буддийских памятников Юго-Восточной Азии. Венчающая вершину Боробудура колоколообразная ступа служит символом самого Будды, его перехода в нирвану. Такая мемориальная постройка, не имеющая внутреннего пространства, заключающая в себе лишь реликварную камеру, стала одним из главных сооружений буддийского комплекса. В Юго-Восточной Азии она приобретает самые различные формы — от полусферических, конусовидных до башнеобразных. А 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 храмового зодчества дают памятники средневекового Пагана, среди которых особым совершенством отличается храм Ананды (11 в.).

Культовая буддийская скульптура выполнялась в соответствии с каноническими правилами, сформировавшимися в Северо-Западной Индии на рубеже нашей эры и получившими национальную интерпрета-

Borobudur (late 8th century) became a unique work of Javanese architecture, with a terrace formation, tile-faced hill and elements of a mountain temple and stupa. "Stone chronicles" of Buddhism are named wall reliefs on the terrace and depict the life of Buddha¹ and his incarnation — the principle feature of architectural decoration of Buddhist monuments in South-East Asia. The crowning peak of Borobudur is the bell-like stupa, which serves as a symbol of Buddha himself and of his passing into Nirvana. The stupa became one of the principle Buddhist works and it is without internal space and consists of only one chamber for relics. It acquired the most diverse of forms in South-East Asia with its hemispherical and cone-shaped towers. Far-eastern examples of structures with multi-tiered pagodas became widespread in Vietnam. Besides the stupa, the main element of the Buddhist monasteries was the temple, where an altar with statues of Buddha was placed inside. Monuments of Bagan from the Middle Ages serve as wonderful examples of temple architecture, amongst which the Ananda temple stands as the most perfect (11th century).

Religious Buddhist sculptures were created in accordance with canon law, formed in northern and north-eastern India at the dawn of modern times and was interpreted and assimilated with regional variations. During the creation of

1

Основатель буддизма Будда, индийский принц Сиддхартха Гуаума, или Будда Шакьямуни (мудрец из племени шакьев), согласно традиционному буддийскому летоисчислению, жил в 623—543 гг. до н.э. В 35 лет достиг состояния "будды" (пробужденный, просветленный) и стал проповедовать свое учение о достижении нирваны. По буддийской мифологии, существует бесчисленное множество будд прошлого, настоящего и будущего.

The founder of the Buddhism Buddha, the Indian prince Siddhartha Gautama, or Buddha Sakyamuni (a wise man from the Sakya tribe), according to traditional Buddhist chronology lived between 623—543 BC. At 35 he achieved the state of "Buddha" (The Enlightened) and began his teaching of the progression to Nirvana. According to Buddhist mythology there are an infinite number of Buddhas from the past, present and future.

цию в разнообразных традициях региона. При создании образа Будды мастера должны были учитывать особые признаки Великого человека, характеризующие его физический облик. Среди упоминаемых в священных текстах 32 главных и 80 второстепенных знаков далеко не все подлежали воплощению в скульптуре. Обязательными были такие приметы Будды, как удлиненные мочки ушей, указывающие на его благородное происхождение, короткие волосы в мелких завитках, выпуклость на темени **ушниша**, символизирующая мудрость, небольшой бугорок между бровями **урна** — знак духовной силы. Этот канон дополнялся определенными позами и жестами (**асанами** и **мудрами**), семантика которых связывалась с эпизодами из жизни Будды.

Важное значение в сложении художественных традиций имело утверждение буддизма тхеравады² в качестве государственной религии в государствах Центрального Индокитая: тайских королевствах Сукхотай (13–14 вв.) и Аюттхая (14–18 вв.) и лаосском Лансанг (14–начало 18 в.). В это время совершается переход от монументального каменного зодчества к деревянному, складывается тип храма стоечно-балочной конструкции с многоярусной черепичной крышей, характерный для таи-лаосской и кхмерской архитектуры. Деревянные детали зданий украшаются резьбой, а стены нередко покрываются росписью. Реконструируются древние ступы, на месте которых возникают величественные монументы, как,

Buddha's image, masters had to take into account particular features of the Great Man in characterising his physical appearance. Of the 32 main and 80 secondary signs mentioned in the holy scriptures, far from all of them found their way into the depiction of the sculpture. The mandatory features of Buddha included elongated earlobes, indication of his noble descent, short hair with small curls, a prominent mark of **ushnisha**, symbolising wisdom, and a small lump between the eye brows **urna** — the sign of spiritual strength. This canon was supplemented with distinctive poses and gestures (**asana** and **mudra**) semantically connected with episodes of Buddha's life.

The significance in the composition of artistic traditions was the affirmation of Theravada Buddhism² as a state religion in the nations of central Indo-China: the Thai Sukhothai monarchy (13th to 14th centuries) and Ayutthaya (14th to 18th centuries) and the Lan Xang of Laos (14th to early 18th centuries). At this time the transformation from monumental stone architecture to wooden architecture ended, building instead temples of a post-and-beam construction with multi-tiered tiled roofs typical of Thai, Laos and Khmer architecture. Wooden parts of the building were carved and the walls were often decorated with paintings. Ancient structures were reconstructed and grand monuments such as That Louang in

2

Тхеравада (пали — "учение старейших"), или хинаяна, — южное направление в буддизме, господствующее на Шри-Ланке, в Мьянме, Камбодже, Лаосе и Таиланде. Другое направление — махаяна — получило распространение во Вьетнаме и Индонезии.

Theravada (Pali — "teaching of the aged"), or Hinayana, — branch of Buddhism, prevalent in Sri Lanka, Myanmar, Cambodia, Laos and Thailand. Another branch — Mahayana — became widespread in Vietnam and Indonesia.

например, Тхат Луанг во Вьентьяне (16 в.). В памятниках Вьетнама заметно влияние конфуцианских идеалов, что проявилось и в строительстве (храм Литературы в Ханое, основные сооружения 15–17 вв.), и в скульптурных образах чиновников на алтарях буддийских храмов, и в эстетике изделий для стола ученого.

Искусство резьбы по дереву и храмовая живопись достигают своего апогея в период позднего средневековья (17–19 вв.), когда одним из ведущих эстетических принципов становится стремление к большей декоративности, пышности, парадности, тонкой детализированной разработке орнамента. Эти особенности изобразительного языка во многом определялись вкусами и идеалами придворной знати, стремившейся к утонченной и изысканной жизни. В это время возникает глубокий интерес к национальной истории, создаются значительные произведения на языках народов региона, окончательно оформляются и отшлифовываются декоративные стили прикладного искусства.

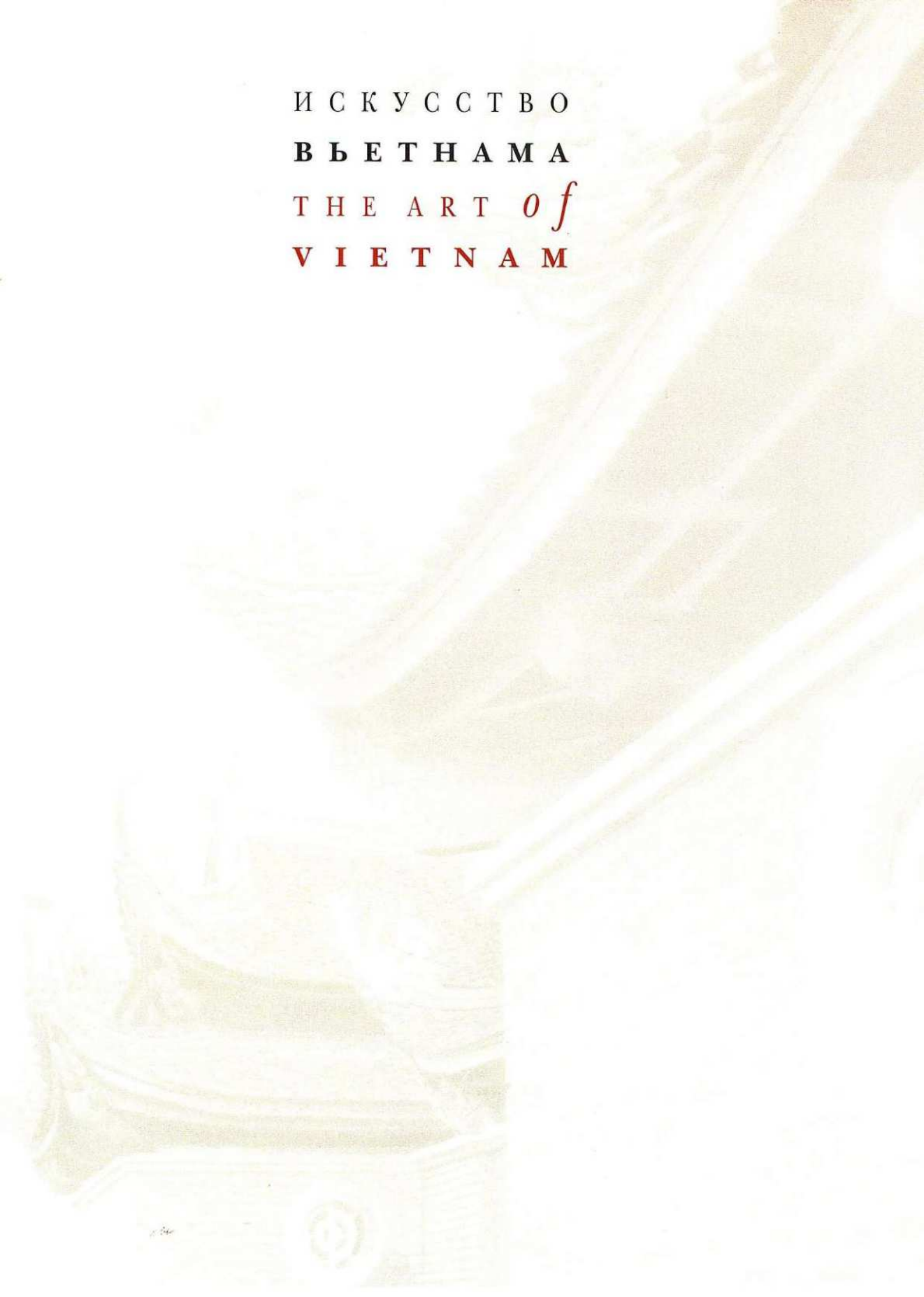
Собрание произведений искусства Юго-Восточной Азии в Государственном музее Востока, хотя и содержит отдельные предметы древнего и раннесредневекового периодов, в основной своей массе относится ко времени позднего средневековья. Так как коллекции разных стран неравнозначны, их описание в книге дается в зависимости от количественного состава и значимости.

Vientiane (16th century) appeared in their place. There was noticeable influence of Confucian ideology in the monuments of Vietnam, which manifested itself in the architecture (the temple of Literature in Hanoi, main structures 15th to 17th centuries), and in the sculptured images of officials at the altars of Buddhist temples, as well as in the aesthetics of works for scholars.

Wood carving and temple painting reached its climax in the late Middle Ages (17th to 19th centuries), when one of the leading aesthetic principles became the tendency to produce large decorations of splendour, magnificence, and with thin intricate detailing on ornaments. These features of decorative expression were predominantly defined by the tastes and ideals of the court elite, who aspired to create a refined and harmonious life. Deep interest in national history appeared at this time and significant work on the languages of the region's nationalities was undertaken. Eventually decorative styles of applied arts were formed and refined.

The collection of works of art of South-East Asia in the State Museum of Oriental Art therefore contains works of ancient and early Middle Ages periods, but principally dating back to the late Middle Ages. The attention given to each region in the book is made according to the proportion of works held in the museum from each region.

ИСКУССТВО
ВЬЕТНАМА
THE ART *of*
VIETNAM



*Тысячи образов бурно
спешат ко мне,
Вдруг оживают, слетая
в тушь мою.*

Чан Тхань Тонг (1240–1290)

*Thousands of images
roused in me,
Animated and flowing
from the tip of my brush.*

Chan Thanh Tong (1240–1290)

Вьетнам, протянувшийся вдоль восточного побережья Индокитая, находится во власти двух великих стихий – гор и вод. Древняя легенда повествует о первопредках вьетнамцев, драконе Лак Лонг-куане и небесной фее Ау Ко, от союза которых родилось сто сыновей. Отец забрал половину детей в свой чудесный подводный дворец, а оставшиеся с матерью заселили горы и землю. Старший из юношей впоследствии основал первую вьетскую династию правителей Хунгов. Персонажи этого предания стали излюбленными образами в традиционном искусстве Вьетнама, а дракон даже превратился в своеобразную эмблему страны.

С верхним небесным миром, помимо фей, ассоциировались различные птицы, изображения которых часто встречаются уже на раннем этапе развития искусства, в период донгшонской бронзы (9 в. до н.э. – 2 в. н.э.). На ударной плоскости барабанов, самых известных изделий этой культуры, фигуры птиц с длинными хвостами и вытянутыми клювами помещаются, как правило, в концентрических поясах вокруг многолучевой звезды – символа солнца. Важным мотивом донгшонской орнаментики является лодка с людьми на борту, которую многие ученые связывают с древними местными преданиями о корабле, увозящем души умерших в загробное царство.

Историко-культурное развитие страны в I тыс. н.э. определялось ее разделением на три крупные части: Северный Вьетнам, находившийся в политической зависимости от Китая, Центральный, где сложилось не-

Vietnam, which stretches along the eastern coast of Indo-China, is at the mercy of two great elements – the mountains and the water. Ancient legend tells of Vietnam's first ancestor as being a dragon, Lac-Long-quan, and a celestial fairy, Au-Co, from whose union was produced a hundred sons. The father took half of the children away to his wonderful underwater palace, whilst the rest settled on the land and in the mountains with the mother. The oldest child subsequently founded the first dynasty of the Hung rulers. The first characters of this legend became favourite images in traditional Vietnamese art and the dragon even turned into the distinctive emblem of the country.

The celestial world is associated not only with the fairy, but with various types of birds, examples of which are found in the early bronze works of the Dong Son period (9th century BC to the 2nd century BC). The most well-known artefacts of this period are bronze drums, which are usually decorated with figures of birds with long tails and extended beaks in a concentric band around a multi-pointed star – the symbol of the sun. An important motif of Dong Son ornamentation is a boat carrying people, which many researchers have connected with ancient local legends of a vessel taking dead souls to the afterlife.

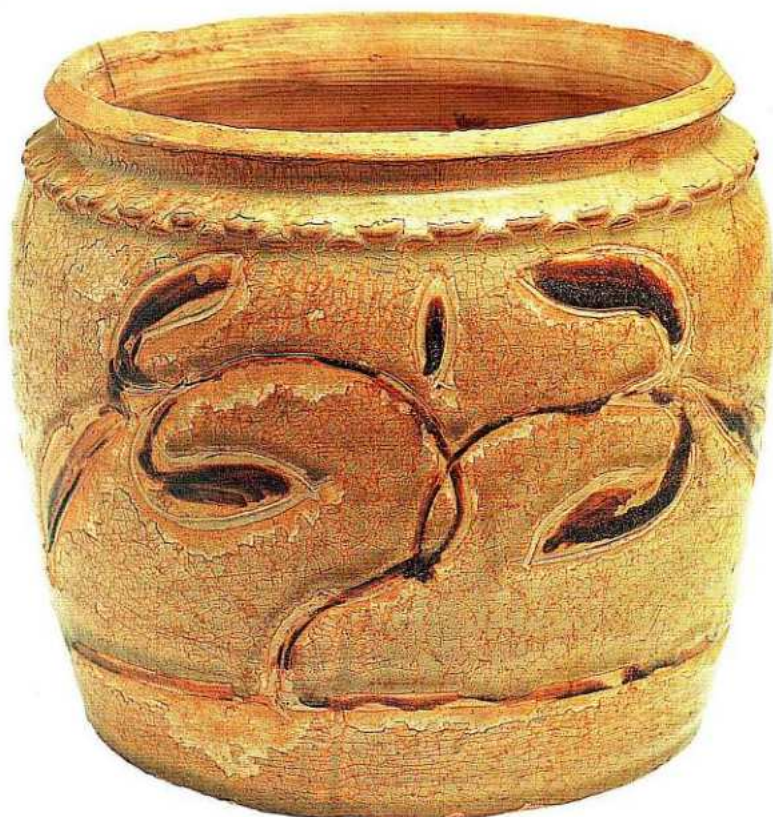
The country's historical cultural development in the 1st millennium AD was determined by the division of Vietnam into three main parts:

зависимое царство Тямпа (2–16 вв.), в котором утвердились индуистские культы, и Южный, частично входивший в мон-кхмерское государство Бапном. Замечательные памятники культовой архитектуры и скульптуры сохранились от тямской цивилизации. Башнеобразные кирпичные святилища **калан**, наиболее известные из которых находятся в священном городе Мисоне (провинция Куангнам), имели богатый резной декор, включавший изображения небесных танцовщиц, музыкантов, слонов и фантастических существ. (В музее хранятся несколько копий подобной скульптуры.) Наряду с каменными на алтарях устанавливались металлические скульптуры индуистских божеств, бронзовые светильники и ритуальная утварь.

Бронзовые и керамические изделия являются одними из наиболее существенных реалий традиционного вьетнамского искусства эпохи древности и раннего средневековья. Простая глиняная посуда начала изготавливаться еще в период неолита, позднее, в I тыс. н.э., по мере усовершенствования технологии создаются фаянсовые сосуды, покрытые глазурью и росписью. Расцвет керамического производства приходится на 11–14 вв., и именно этим временем датируется ряд музейных экспонатов. Основной продукцией главных керамических центров – провинция Тхань-хоа и г. Тханглонг (Ханой) – были изделия типа **гом мен нгок** с селадоновой глазурью серовато-зеленых тонов и **гом мен нга** с поливой цвета слоновой кости. К последнему типу относится светло-кремовый сосуд

Northern Vietnam, which was politically dependent on China, Central Vietnam, where Indian cults became firmly established in the autonomous kingdom of Champa (2nd – 16th centuries), and Southern, partially encroaching on the Mon-Khmer state Baphnom. Remarkable monuments of religious architecture and sculptures have been preserved from the Champa civilisation. Brick, tower-like **kalan** sanctuaries, the most famous of which are located in the holy city of Mison (Quangnam province), were decorated with elaborate carvings including images of celestial dancers, musicians, elephants and fantastic creatures. (The museum holds several copies of similar sculptures.) As well as stone, metal sculptures of Indian deities, bronze lamps and ritualistic pieces were installed on the altars.

Bronze and ceramic artefacts are some of the most important realia of traditional Vietnamese art dating back to the era of antiquity and the early Middle Ages. Simple earthenware crockery was first produced in the Neolithic period, and then later in the 1st millennium AD, decorated glazed earthenware vessels were made with the help of modernised technology. The heyday of ceramic production occurred during the 11th – 14th centuries, and several museum exhibits date to this period. The most common products of the main ceramic-producing centres in the Thanh Hoa province and Thang-long (Hanoi) were of two styles: **gom men ngok**



Сосуд для хранения продуктов. Вьетнам, провинция Тханьхоа. XI–XII вв. Фаянс, глазурь, роспись, гравировка. В. 19, дм. 19,5 № 17421-I

Vessel for preserving food. Vietnam, Thanh Hoa province. 11th–12th centuries. Pottery, glaze, painting, engraving. H. 19. D. 19.5 № 17421-I

1

для хранения продуктов (ил. 1)¹ простой бочкообразной формы. По его верхнему краю идет узкий поясик из лепных лепестков лотоса, а тулово украшено крупными растительными мотивами, выполненными в свободной манере темно-коричневой краской по рельефу.

С 15 в. получает распространение подглазурная роспись кобальтом, как в керамике, так и в фарфоре, изготовлению которого вьетнамцы научились раньше других народов в Юго-Восточной Азии. В этой технике сделаны музейные чаши 15–16 вв. на высокой цилиндрической ножке (очень характерная деталь вьетнамских изделий подобного типа) и сосуды для вина 18–19 вв. с узким длинным горлышком. Напоминающее по форме тыкву-горлянку тулово таких кувшинчиков украшалось чаще всего изображениями драконов и фантастических птиц **фьонг хоанг**. Более крупные по размеру изделия могли также использоваться и как вазы для одного цветка или веточки. На музейном сосуде из фаянса (ил. 2) помещена крупная фигура дракона,

with celadon glaze of a greyish-green tone and **gom men nga** with ivory-coloured enamel, an example of which is the museum's simple barrel-like, light-cream vessel for preserving food (Pl. 1)¹. A narrow band of moulded lotus petals decorates the upper edge and the vessel's body features other large floral motifs finished in a free manner with dark-brown painted relief work.

The technique of underglazed painting with cobalt for ceramics and porcelain was first mastered by the Vietnamese from the 15th century, ahead of any other South East Asian people. The museum holds bowls from the 15th and 16th centuries that were made by this technology with high cylindrical stems (a very characteristic detail of Vietnamese works of this type) and vessels for wine with long narrow necks from the 18th – 19th centuries. More often than not, these vessels similar in form to gourds were painted with images of dragons and fantastic birds **phuong hoang**. Works of a larger size could also be used as vases for flower arrangements. The museum's bottle (Pl. 2) is decorated

¹
Размеры экспонатов даны в сантиметрах
(В. - высота,
Ш. - ширина,
Дл. - длина,
Дм. - диаметр,
Гл. - глубина).

The measurement of exhibits are in centimeters
(H. - hight,
W. - wide,
L. - lenght,
D. - diameter).

Сосуд для вина.
Вьетнам.
XVIII-XIX вв.
Фаянс, подгла-
зурная роспись
кобальтом.
В. 22,8
№ 18853-I

Vessel for wine.
Vietnam.
18th-19th centu-
ries. Pottery, un-
derglazed cobalt
painting.
H. 22.8
№ 18853-I

2



парящего в облаках. Это мифическое существо с рогами, круглыми выпученными глазами, развевающейся гривой и бородой связывается прежде всего с водной стихией и считается подателем дождя и плодородия. Как посредник между небом и землей, выразитель светлого мужского начала **ян**, он ассоциировался с императорской властью. Его неизменной парой является птица **фюнг хоанг**, олицетворяющая женскую природу **инь**, священную энергию огня, а в союзе с драконом – соединение Неба и Земли, высшую космическую гармонию.

Особенно яркое выражение эти мифические образы нашли в храмовой резьбе по дереву. Буддизм, начавший распространяться на территории страны с начала нашей эры, в 11 в. занимает прочные позиции в качестве официальной религии крупного независимого государства Дай Вьет¹. На протяжении 11–13 вв. сложились основные конструктивные и планировочные принципы культовой архитектуры. Главным строительным материалом было дерево, камень же применялся для фундаментов, балюстрад, ступеней. Простая стоечно-балочная конструкция зданий усложнялась и обогащалась многочисленными декоративными деталями: изящно изогнутыми концами крыш, резными консолями и кронштейнами, съемными перегородками и ширмами, дополнительными рядами колонн. По этой конструктивной схеме возводились разные типы религиозных сооружений, наиболее важными среди которых являются буддийский храм **тюа**, поминальное святилище **ден** и общинный дом

with the figure of a dragon flying in the clouds. This mythical creature, with horns, wide round eyes, growing a mane and beard, is connected foremost with the element of water and is considered the bearer of rain and fertility. As an intermediary between heaven and earth, the pure symbol of masculinity **yang**, he was associated with imperial power. The bird **phuong hoang** was its inseparable partner, embodying the female element **yin** and the sacred power of fire, and in the union with the dragon there was the joining of heaven and earth and the highest cosmic harmony.

Temple woodcarvings provide an especially bright representation of these mythical images. Buddhism, having become widespread throughout the country from the beginning of modern history, occupied a prominent position as the official religion of the greater autonomous state of Dai Viet¹. During the 11th – 13th centuries, the main structural and design principles of religious architecture were established. Wood was the main construction material and stone was used for the foundations, balustrades and stages. Simple post-and-beam construction became more advanced and was enriched by numerous decorative features: roofs with elegantly curved edges, carved eaves and beams, detachable partitions and screens, and additional rows of columns. Different types of religious buildings were erected with this type of construction, the most impor-

1

Во 2–10 вв. северные провинции Вьетнама находились в вассальной зависимости от Китая, с чем связано активное проникновение и усвоение вьетами китайских культурных традиций.

From the 2nd to the 10th century, the northern provinces of Vietnam were in vassal dependence of China, connected with the active penetration and assimilation of Chinese cultural traditions in Vietnam.

динь. Если **тьюа** и **ден** представляли собой целые 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 резной декорации.

При строительстве **диней** нередко устраивали соревнование между двумя бригадами мастеров, покрывавших балки, консоли, верхнюю часть стен сплошным ковром деревянной резьбы. В ней преобладали сюжетные композиции с изображением восседающих на фениксах и драконах фей, сцен из народной жизни, примерами которых могут служить хранящиеся в музее факсимильные воспроизведения рельефов 17–18 вв. "Возвращение с охоты", "Купание в лotosовом пруду", "Игра в шахматы" и др. В специально отгороженном зале **хау кунг** стоял алтарь, посвященный защитнику, обычно основателю деревни. Здесь размещались священные предметы, связанные с обожествленной личностью: кресло, шапка или сапоги, деревянные мечи, символизирующие невидимое присутствие духа-покровителя, его силу и мощь. В дни праздников реликвии выносились и совершался торжественный обход деревни, после чего в центральном зале проводился обряд поклонения божеству. Кресло-трон и мечи (их образцы также представлены в коллекции) обильно украшались резьбой, лаком и позолотой.

Подобный богатый декор характерен и для семейных алтарей культа предков

tant among which is the Buddhist temple **chua**, the shrine of ancestors **dien**, and the communal house **dinh**. **Chua** and **dien** represented entire complexes of large separate standing buildings, usually joined together. **Dinh** combined the function of the sanctuary for local patron saints and the hall for meetings of the village community. All of them, however, had characteristically broad application of carved decorations.

During the construction of **dinh**, a competition was often organised between two teams of craftsmen, covering beams, consoles, and the upper parts of walls with an expansive array of woodcarvings. Narrative compositions predominated in these carvings, with images of fairies riding phoenixes and dragons, and scenes from folk life. Identical works from the 17th and 18th centuries, such as "Return from the Hunt", "Swim in the Lotus Pond", "The Chess Game", etc., are stored in the museum. An altar stood in a special screened room **hau cung**, devoted to a defender, usually being the founder of the village. Sacred items were placed here, which were associated with the worshipped individual. These included a chair, a hat, or boots, or a wooden sword symbolising the invisible presence and strength and might of a patron saint. During days of celebration, these relics were removed and a ceremonial procession of the village took place, after which a ceremony of worship to the divine was held in the central hall. The throne and sword (samples of



Алтарь культа
предков.
Вьетнам. XIX в.
Дерево, лак,
резьба,
позолота.
В. 91,2
Ш. 59,3
Гл. 42,5
№ 20087-I

*Ancestor's altar.
Vietnam.
19th century.
Wood, lacquer,
carving, gilding.
H. 91.2.
W. 59.3.
Depth 42.5
№ 20087-I*

3

(ил. 3), который также, как и почитание духов-покровителей, восходит к древнейшим верованиям вьетов. Алтари устанавливались в каждом доме на самом почетном месте и имели вид небольших шкафов с раздвижными дверцами, внутри которых помещались таблички с именами духов предков. На полочку перед дверцами клали подношения – фрукты, рис, сладости, ставили кувшинчики с вином, вазы с цветами, подсвечники, возжигали благовония. В сложной орнаментальной резьбе алтарей снова угадываются образы традиционных фантастических животных: завитки веток оканчиваются головками фениксов, ножки приобретают львиные очертания, сказочный единорог **килан** на дверцах охраняет покой душ умерших.

Важно отметить, что культы духов и предков существовали не сами по себе, а находились в органичном синтезе с буддийской верой. В алтарной части **диня** могли стоять статуи буддийских святых, удостоивавшиеся такого же поклонения, как и местные божества. В деревенскую культуру каноны буддизма привносились из придворной среды, поскольку изначально эта религия находилась под покровительством императорской власти. Несмотря на то что временами позиции буддизма ослабевали, уступая главное место конфуцианству, как было в 14–15 вв., положение сангхи¹ с 16 в. заметно укрепляется и по всей стране по высшему повелению правителей династии Ле (1428–1799) начинают вновь возводиться буддийские комплексы, среди которых такие жемчужины архитек-

which are also on display in the collection) were extensively carved, lacquered and gilded.

Similarly rich decor was characteristic for family altars dedicated to the cult of ancestors (Pl. 3), as well as the worship of patron saints dating back to the ancient beliefs of the Vietnamese. Altars were also placed in the most sacred place of every house and looked like small cupboards with sliding doors. A tablet stood inside with the names of the ancestors. Gifts were placed on a shelf in front of the doors, such as: fruit, rice, sweets, pitcher of wine, vase of flowers, candlesticks, and lit incense. Images of traditional fantastic animals were again included in the intricate ornamental carvings of the altar: twisted branches finishing with the heads of phoenixes, legs creating the outline of lions, and a fairytale unicorn **kylan** preserving the peace of dead souls on the doors.

It is of importance to note that the cults of the spirits and ancestors did not exist by themselves, but were in a confined synthesis of Buddhist belief. Statues of Buddhist saints were revered in the same way as local deities and placed in the altar section of the **dinh**. Buddhist canons were introduced into village culture from the court sphere, since this religion was predominantly under the protection of imperial power. Despite the fact that at times the position of Buddhism weakened, with Confucianism taking its place as in the 14th and 15th centuries, the position of **sangha**¹ was noticeably strengthened throughout the

1

Сангха – монашеская община, в более широком толковании – буддийская церковь.

Sangha – monastic community, or in a wider interpretation, the Buddhist Church.



Парные храмовые панно.
Вьетнам. XIX в.
Дерево, лак,
резьба, роспись,
позолота.
151 x 29,5
№ 20504-I
20505-I

Paired temple panels. Vietnam.
19th century.
Wood, lacquer,
carving, painting,
gilding.
151x29.5
№ 20504-I,
20505-I

4

туры, как Бут Тхап (17 в.) и Тай Фыонг (конец 18 в.).

Буддийский монастырь **тюа** имел сложную структуру и состоял из довольно большого количества зданий. Планы основных культовых построек обычно воспроизводили особо важные графические знаки, символизирующие, например, небесную сферу, земную твердь, труды, свершения и пр. Сооружения состояли из трех находящихся на одной оси частей, что соответствовало традиционным воззрениям о трехчленности

country from the 16th century. Buddhist complexes again began to be erected by the high command of rulers of the Le dynasty (1428–1799). But Thap (17th century) and Tay Phuong (late 18th century) temples are examples of genuine pearls of architecture.

The configuration of the Buddhist monastery **chua** was complex and consisted of a rather large number of buildings. Plans of the main religious buildings usually reproduced especially important graphic symbols of, for example, the celestial sphere, earth,

Вселенной. В глубине сакрального пространства святилища находился многоярусный алтарь, являвшийся смысловым центром храма. Все его ступени были плотно уставлены скульптурами, представлявшими обширный пантеон махаяны, а также персонажей конфуцианского, даосского и древнего анимистического культов.

Алтарь нередко имел резное обрамление, рядом с ним устанавливались штандарты, по бокам вывешивались парные вертикальные панно, содержащие иероглифические надписи с буддийскими сентенциями, конфуцианскими афоризмами, поэтическими строками, в образной форме восхвалявшими обитель, а также изречения посвяtitельного характера. Они могли украшать вход в храм, вестибюль, дверные проемы. Прекрасными примерами таких панно являются музейные резные доски в виде длинных листьев банана (ил. 4). Благопожелательный характер этим храмовым предметам придают расположенные в верхней части фигурки летучих мышей – знаки счастья и гроздь винограда – символы изобилия и процветания.

Вьетнамская культовая пластика выполнялась в основной своей массе из твердых сортов различных тропических деревьев, покрывалась несколькими слоями грунта с добавлением смолы лакового дерева и золотилась. Существовали два способа создания золотистой сияющей поверхности: покрытие сусальным золотом и оклеивание серебряной фольгой с последующим нанесением прозрачного коричневого лака. Фигуры божеств низшего ранга, чиновников,

and fulfilment, etc. Buildings consisted of three parts on one axis, which was in keeping with the traditional view of the Universe. A multi-tiered altar that served as the semantic centre of the temple was located deep in the sacral expanse of the sanctuary. All its levels were laid out with tightly placed sculptures depicting the extensive pantheon of Mahayana, as well as characters from Confucian, Taoist and ancient animistic religions.

The altar often had a carved frame with standards placed near pairs of vertical panels that were hung on the sides containing hieroglyphic inscriptions with Buddhists maxims, Confucian aphorisms and lines of poetry, words of praise and aphorisms of a revering character. The entrance to the temple, the hall, doors and apertures were usually decorated with hieroglyphic panels. The museum's carved panels in the appearance of long banana leaves serve as wonderful examples of such work (Pl. 4). Bats, the symbol of happiness, and bunches of grapes, the symbol of abundance and prosperity, are placed in the upper part and enhance the benevolent character of this temple piece.

Vietnamese religious plastic art used various types of tropical hardwoods covered by several layers of primer with additional resin of lacquer tree, which was then gilded. There were two methods of creating the shiny golden surface: by covering it with gold leaf or by pasting first silver foil then covering it with several layers of brown lacquer.

Будда-младенец.
Вьетнам.
XIX в.
Дерево, лак,
резьба,
позолота.
В. 46
№ 19801-I

Buddha child.
Vietnam.
19th century.
Wood, lacquer,
carving, gilding.
H. 46
№ 19801-I

5

Чудесное рождение Будды.
Вьетнам. XIX в.
Дерево, лак,
резьба, позолота.
В. 24,7
№ 20188-I

Miraculous birth of Buddha.
Vietnam.
19th century.
Wood, lacquer,
carving, gilding.
H. 24.7
№ 20188-I

6



воинов-охранителей и слуг декорировались разноцветными лаками, обычно темно-красных, коричневых, зеленых тонов, а лица, руки и открытые части тела расписывались розовато-белой краской (к сожалению, она часто осыпалась, обнажая темную основу грунта). В музейной коллекции представлены практически все типы храмовой скульптуры и ее основные персонажи.

Ряд статуй 19 в. изображает Будду-младенца – образ, очень характерный для вьетнамской пластики и достаточно редкий в искусстве других стран (ил. 5). Как правило, он располагался в нижней части алтаря в обрамлении декоративной арки из переплетающихся тел девяти драконов. Скульптура воспроизводит один из эпизодов чудесного рождения Будды, когда только что появившийся на свет младенец сделал семь шагов и указал перстом на небо и землю в знак того, что его будущее учение будет господствовать во всей Вселенной. Будда стоит на лotosовом троне, так как, согласно легенде, при каждом шаге под ногой ребенка вырастал цветок лотоса. Характерными особенностями данного иконографического типа является отсутствие **ушниши** и, как правило, одежда в виде набедренной повязки, которой в музейной скульптуре придан вид пояса из стилизованных облаков.

Другое музейное произведение со сценой чудесного рождения показывает стоящую женщину с поднятой правой рукой, из широкого рукава ее халата высовывается голова ребенка (ил. 6). Композиция изображает необычное появление Будды из

Lower class figures of deity such as officials, troopers and protectors, and servants were decorated with coloured lacquers, usually being dark-red, brown or green tones. The face, hands and exposed parts of the body were painted with pinkish-white paint (unfortunately it often peeled off to reveal the dark base primer). Practically all types of this temple's sculpture and its principle characters are presented in the museum's collection.

There is a series of statues from the 19th century depicting a child Buddha – an image greatly characteristic of Vietnamese plastics, but rather rare in the art of other countries (Pl. 5). It was usually mounted on the lower part of the altar in the frame of a decorative arch from the intertwined bodies of nine dragons. The sculpture depicts one episode from Buddha's miraculous birth, when the baby first appeared on earth and took seven steps, pointing his fingers to heaven and earth as a sign that his future teaching will prevail in the whole world. And as the legend goes, a lotus flower grew under the feet of the child with every step he took. A special feature of this imagery is the absence of **ushnisha**, and the loincloth of stylised clouds.

Another of the museum's exhibits with the scene of the miraculous birth shows a woman standing with her right hand raised with the baby peeking out from the wide sleeve of her robe (Pl. 6). The composition depicts the birth of Buddha in an unusual way, who appeared from the right





Куан-ам.
Вьетнам.
XVIII в.
Дерево, лак,
резьба,
позолота.
В. 68
№ 19646-I

Quan-Am.
Vietnam.
18th century.
Wood, lacquer,
carving,
gilding.
H. 68
№ 19646-I

правого бедра своей матери Майи, когда она стояла в саду и держалась за ветвь дерева. Фигура небольших размеров, целиком покрытая сусальным золотом по черному лаку, относится к типу миниатюрной пластики, имевшей и самостоятельное значение, и нередко включавшейся в группы, иллюстрирующие эпизоды из жизни Великого учителя.

Значительное место в алтарной скульптуре занимают образы **бодхисаттв**, среди которых выделяются статуи Куан-ам — богини милосердия, сострадания, покровительницы материнства. Различные ипостаси Куан-ам нашли отражение в соответствующих иконографических типах. Например, многорукая (в музейном образце двенадцатирукая) богиня воплощает идею божественного всеведения и всемогущества, готовности прийти на помощь всем страждущим. Очень поэтичен образ Куан-ам **тоа шон** (в горах), сидящей на скалистом пьедестале и держащей в правой руке сосуд в виде тыквы-горлянки с напитком, исцеляющим все болезни (ил. 7). Он напоминает о том моменте из легендарного жизнеописания Куан-ам, когда, будучи еще земной принцессой, она вопреки воле отца, желавшего выдать ее замуж, убежала в горный монастырь. Обретя чудесные способности, она впоследствии вылечила смертельно больного отца, приготовив лекарство из собственных глаз, за что Небесный император вернул ей зрение и причислил к лику святых. Музейная скульптура Куан-ам **тоа шон** 18 в., отличающаяся гармоничностью форм, мягкостью модели-

hip of his mother Maya, who is standing in a garden holding a tree branch. This figure of small proportions is entirely covered with gold leaf on dark lacquer, and is related to a type of miniature plastic with a significance of its own. It is often included in a group illustrating episodes from the life of the Great Teacher.

Bodhisattva imagery takes an important place in the altar's sculpture, among which statues of Quan-Am stand out. She is the goddess of mercy, compassion and the patron of motherhood. Various incarnations of Quan-Am found reflection in corresponding iconographic types. For example, the multi-handed (12-handed in the museum's piece) goddess embodies the idea of divine omniscience and omnipotence, and willingness to come to the aid of all the followers. A very poetic image of Quan-Am **toa shon** (in the mountains) shows the goddess sitting on a rock pedestal, holding a gourd-shaped vessel in her right hand containing a liquid able to cure all illnesses (Pl. 7). This depicts the moment from the legendary biography of Quan-Am when she was still an earthly princess and ran away to a mountain monastery against her father's will, as he had wished to give her away in marriage. Having gained amazing abilities, she subsequently healed her terminally ill father after preparing a medicine from her own eyes. For this the celestial emperor returned her sight and elevated her to the order of sainthood. The museum's sculpture of Quan-Am **toa shon** of the

Чиновник.
Вьетнам.
XIX в.
Дерево, лак,
резьба, роспись.
В. 26
№ 18822-I

Functionary.
Vietnam.
19th century.
Wood, lacquer,
carving,
painting.
H. 26
№ 18822-I

Правитель
подземного
мира.
Вьетнам.
Конец XIX в.
Дерево, лак,
резьба, роспись.
В. 30,5
№ 18831-I

Regent of the
underworld.
Vietnam.
Late 19th
century.
Wood, lacquer,
carving,
painting.
H. 30.5
№ 18831-I

8

9



ровки свободно струящихся складок одежды, пронизывающим весь образ ощущением покоя и умиротворенности, может быть отнесена к лучшим произведениям вьетнамской пластики.

Верхнюю ступень алтаря венчают обычно три монументальные скульптуры Будды **там тхе**, символизирующие прошлое, настоящее и будущее, а также главные драгоценности буддизма – Будду, Дхарму (Учение) и Сангху. Второстепенным персонажам отводилось место на нижних ярусах и в боковых приделах храма. Это чиновники в высоких шапках и парадных халатах (ил. 8), небесные музыкантши, грозные воины, служанки и юноши с подношениями в руках. Здесь же восседают одетые в строгие официальные костюмы судьи-правители подземного царства (ил. 9), где, согласно традиционным представлениям, происходит суд над душами умерших грешников и определяется их наказание. Преисподняя делится на своеобразные чистилища, называемые во Вьетнаме “десять дворцов”, в которых души искупают свои грехи перед следующим перерождением.

Данная тема была необычайно популярна и в храмовой живописи. Свитки с изображениями десяти подземных дворцов и их повелителей вывешивались в боковых галереях, ведущих в святилище. А в качестве охранителей сакрального пространства выступали божественные стражи, также запечатленные на живописных картинах. Одно из музейных произведений представляет небесного воина Ким

18th century, differing in its harmonic form, softness of design, free flowing folds of clothes, and overall feeling of peace and tranquillity, can be considered one of the best examples of Vietnamese plastics.

Three monumental sculptures of Buddha **tam-the** usually crowned the upper part of the altar, symbolising the past, present and future, as well as the principle jewels of Buddhism – Buddha, Dharma (the doctrine) and Sangha. Second-rank personages were assigned a place on a lower tier and in the side fixtures of the temple: functionaries in high hats and ceremonial robes (Pl. 8), celestial musicians, formidable warriors, maids, and young people all holding gifts in their hands. There are also court regents of the underground kingdom dressed in formal clothing (Pl. 9), where, according to traditional representations, trials against the souls of the dead sinners took place and their punishment was determined. Hell was divided into several purgatories, which in Vietnam are called the "ten palaces", where the souls repented their sins before reincarnation.

This subject was unusually popular in temple paintings. Scrolls with the images of the ten underworld palaces and their commanders were hung on gallery walls. As for the defenders of the sacral area, divine guards came forward, which are also depicted in the pictorial paintings. One of the museum's works shows Kim Khuong the celestial trooper dressed in highly painted armour with fluttering bands



Кыонга, облаченного в красочные доспехи с развевающимися лентами, стоящего в устрашающей позе с поднятым мечом в руках. Огненный ореол окружает его голову (ил. 10). По народным поверьям, Ким Кыонг защищает храмы и жилища от вторжения врагов, злых духов, демонов, оберегает людей от несчастий и болезней. Культовые картины выполнялись водяными красками на вертикальных бумажных свитках в шелковом обрамлении – техника, пришедшая из Китая и распространенная также в придворной светской живописи.

В позднесредневековый период стали популярны ксилографические свитки, дополненные росписью от руки, которые, в отличие от образцов элитарной живописи, были более доступны простому населению. Основным центром их производства в конце 19 в. становятся мастерские Ханоя. Вкусам горожан отвечала традиционная тематика картин: изображение красавиц, играющих на музыкальных инструментах, цветы и птицы, символизирующие времена года, восемь даосских бессмертных. Большую часть из них составляли серии свитков по мотивам известных литературных произведений, преданий и легенд. В музее хранится коллекция свитков 20 в., охватывающая практически все сюжеты традиционной городской картины. Среди них особенно интересны работы знаменитого художника Нгуен Данг Кхиема (род. 1914), посвятившего одну серию из четырех свитков древнему сказанию о правителе ранневьетского государства Ан Зыонг-выонге (ил. 11). В нем го-

standing in a terrifying pose with a raised sword in his hands. A halo glows above his head (Pl. 10). In national culture, Kim Khuong protects the temple and its inhabitants from enemy invasion, evil spirits, and safeguards people from misfortune and illness. Religious paintings were made using water-based paints on vertical paper scrolls with silk settings. This technique came from China and also became widespread in fashionable court art.

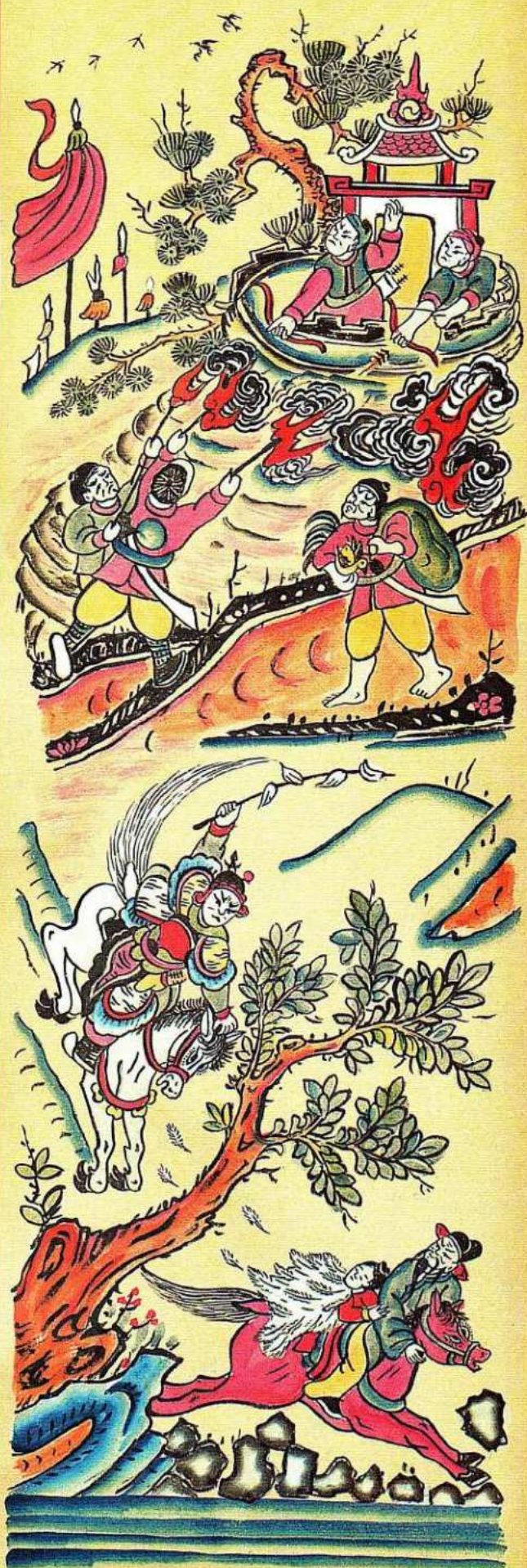
In the late Middle Ages xylographic scrolls became popular, in addition to hand painting, which unlike the elitists works, was more accessible to the common people. The workshops of Hanoi became the main centres of this type of production at the end of the 19th century. The pictures' traditional themes responded to peoples' tastes and included such scenes as portrayals of beauties playing on musical instruments, flowers and birds symbolising the seasons, and eight Taoist immortals. A great part of these were made up of a series of scrolls adorned with themes of the best-known novels, traditions and legends. The museum holds a collection of scrolls from the 20th century encompassing practically all topics of traditional Hanoi works. One of special interest among these is the work of the famous artist Nguen Dang Khiem (born 1914). It is one series of four scrolls devoted to the ancient legend of the ruler of the early Vietnamese state of An-Zuong-vuong (Pl. 11). It tells of how a magical turtle gave its claw to An-Zuong-

Культовая
картина
"Ким Кыонг".
Вьетнам.
XIX в.
Бум., водяные
краски (факси-
мильное воспро-
изведение).
173 x 64
№ 19874-1

Hanging scroll
"Kim Khuong".
Vietnam.
19th century.
Colour on paper
(facsimile
reproduction).
173 x 64
№ 19874-1

10





Нгуен Данг
Кхием.
Свиток из серии
"Легенда об
Ан Зыонг-вюнге".
Вьетнам. 1986.
Бум., гуашь.
168,5 x 39,5
№ 20309-I

Nguyen Dang
Khiem.
Scroll from the
series "Legend of
An-Zuong-vuong".
Vietnam. 1986.
Colour on paper.
168.5 x 39.5
№ 20309-I

ворится, как волшебная черепаха подарила Ан Зыонг-выонгу обладающий чудодейственной силой коготь, из которого был сделан наконечник арбалета. Его похищает вступивший в сговор с врагами муж принцессы Ми Тяу. Это позволяет противникам захватить крепость-столицу, и Ан Зыонг-выонг вместе с дочерью вынужден бежать. Не верящая в измену Ми Тяу бросает по дороге перья из своей накидки, и по этим знакам преследователи настигают их на морском побережье. Разгневанный Ан Зыонг-выонг убивает дочь, и капельки крови несчастной девушки, стекая в воду, превращаются в жемчужины. Черепаха помогает спастись Ан Зыонг-выонгу, а не выдержавший сердечных мук муж Ми Тяу впоследствии бросается в колодец. Композиции картин, разбитых на две части, позволяют подробно проследить ход легендарной истории. Живописные иллюстрации отличаются непосредственностью в передаче образов, условностью композиционного построения, красочной декоративностью.

Если мастера ханойских ксилографических свитков стремились использовать приемы классической живописи, то создатели "деревенского" лубка работали в русле фольклорных традиций. Лубочные произведения поистине воплотили в себе дух и характер вьетнамского народа. Это небольшого размера картинки (в среднем 25х35 см), печатавшиеся на бумаге ручного производства с нескольких деревянных досок. Волокнистая бумага из рисовой соломы, либо из листьев бамбука и коры шелковицы, либо из орлиного дерева име-

vuong. An arrowhead was made from this claw and was stolen by Princess My-Chau's husband, who collaborated with the enemy. This allowed the oppressors to seize the fortress city and An-Zuong-vuong and the daughter were forced to flee. Not believing in treason, My-Chau threw feathers from her cloak onto the road, leaving a trail that allowed the pursuers to track and catch up with them on the seacoast. The angry An-Zuong-vuong killed the daughter and the poor girl's drops of blood dripped into the water where they changed into pearls. The turtle helped to save An-Zuong-vuong. Later, the heartbroken husband of My-Chau was so distraught that he threw himself into a well. The picture is composed in two parts, which makes it possible to follow the course of the legendary story in detail. The picturesque illustrations are noted for their spontaneity in portraying images, conventionality of composite formation and coloured decorations.

The masters of the Hanoi xylographic scrolls strove to use classical ways of painting, while the creators of "village" wood prints worked along the lines of folk traditions. Wood prints embodied the character and soul of the Vietnamese people. Small pictures (about 25x35 cm.) were printed on handmade paper produced from several wood blocks. Fibrous paper made from rice straw, either from bamboo leaves and mulberry bark, or from aquiline wood, had natural soft-cream tones, but more

ла естественный нежно-кремовый тон, но чаще окрашивалась в красный, желтый, оранжевый и другие яркие цвета. В краску для фона порой добавляли толченый перламутр, придававший картинке нарядный блеск и переливчатость. Раньше использовались только естественные красители: черный получали из сажи, синий – из индиго, желтый, фиолетовый – из различных тропических деревьев и т.п., а в 20 в. стали применять и анилиновые краски. Производство лубков было широко распространено в деревнях Северного Вьетнама, а самыми известными центрами, действующими и поныне, стали селение Донгхо и улица Хангчонг в Ханое.

Такие изделия получили название **чань тэт** (новогодняя картина), так как традиционно ими украшали дома, особенно к самому главному вьетнамскому празднику Тэт – Новому году¹. Лубки вывешивали у входа, вокруг алтаря, но прежде всего на кухне, где царил бог домашнего очага Тао Куан и картинка с его изображением была главным предметом в символическом обряде “проводов” божества на небеса. Там он докладывал Небесному императору о поведении членов семьи в течение года. Помимо фигур богов и охранителей основную массу лубочных изображений составляют благопожелательные мотивы. В музейной коллекции представлен практически полный набор подобных сюжетов. Например, “Петух у куста пионов” – пожелание почета и богатства, “Мальчик с гусем и лотосом” – бесконечное рождение удачливых сыновей, “Курица с цыплятами”, “Свинья с поросятами” – изобилие и процветание.

often was painted in red, yellow, orange, and other bright colours. Ground mother-of-pearl was added to the paint for the background, enhancing the picture with shine and iridescence. Earlier only natural dyes were used, for example, black, derived from soot, blue from indigo, yellow and violet from various tropical plants, etc. However, in the 20th century aniline dyes started to be used. The production of wood prints was widespread in the villages of northern Vietnam and the Dong Ho village and Hang Chong street in Hanoi are the most well-known centres to date.

Such works are known as **chanh Tet** (New Year picture), as they traditionally adorned the home especially before the most important Vietnamese holiday Tet – New Year¹. These wood prints were hung at the entrance of the house or around the altar, but most significantly in the kitchen where god of the home hearth Tao-quan looked over domestic matters and a picture with his image was the main object in the symbolic ceremony of “farewelling” the divine being to heaven. There he reported to the celestial emperor about the behaviour of family members during the year. Besides images of gods and protectors, the main body of printed works consisted of benevolent motifs. An almost complete set of these items is displayed in the museum’s collection. For example, “Cock in the Peony Bush” – a symbol of honour and wealth, “Boy with the Goose and Lotus” – infinite birth of successful sons,

¹ Новый год во Вьетнаме отмечается по лунному календарю и приходится на конец января – середину февраля. Праздник знаменует конец зимы и переход к новому циклу, весеннему сезону.

The New Year in Vietnam is celebrated according to the lunar calendar and occurs at the end of January – middle of February. The celebration signifies the end of winter and the passage to the new cycle, spring.

Лубок "Суд
жабы с сомом".
Вьетнам,
деревня Донгхо.
Середина XX в.
Бум., цветная
ксилография.
25,5 x 34,3
№ 21088-I

Print "Trial
of the Toad
and Sheat-fish".
Vietnam, Dong
Ho village.
Mid 20th
century.
Paper, coloured
xylography.
25.5 x 34.3
№ 21088-I

12





Популярностью пользовались картинки на исторические темы, с изображением национальных героев, а также лубки сатирического содержания. На одном из музейных произведений запечатлена сцена суда между жабой и сомом (ил. 12). Судья-камп, помещенный в верхнем правом углу, принимает у жабы жалобу на сома, укравшего ее мальков. После справедливого разбирательства все интриги алчного сома были разоблачены. Надпись на картинке сообщает о мудром решении судьи. В подобных сюжетах в завуалированной форме высмеивались и порицались мздоимство чиновников, жадность богачей и другие пороки. Лубки обладали большой притягательной силой благодаря ясному композиционному построению, лаконизму изобразительных средств, наглядности и даже определенной наивности в передаче образов, яркой декоративности.

Интересный аспект народного искусства демонстрируют находящиеся в коллекции марионетки традиционных кукольных

Кукла-марионетка.
Вьетнам. XX в.
Дерево, резьба,
роспись.
В. 32,5
№ 20000-1

Theatre puppet.
Vietnam.
20th century.
Wood, carving,
painting.
H. 32.5
№ 20000-1

13

"Hen with Chicks", "Pig with Piglets" – abundance and prosperity, and so forth. Popular pictures were of an historical nature with images of national heroes, as well as wood prints of a satirical persuasion. One of the museum's works shows a court scene between a toad and a sheat-fish (Pl. 12). The judge, a carp, in the upper right corner, listens to complaints from the toad about the sheat-fish, who stole her tadpoles. After a fair examination, the mischief-making of the greedy toad is exposed. The inscription on the picture declares the wise decision of the judge. In similar pictures, clever satirical scenes ridicule and reproach the bribe-taking officials, greediness of the rich and other social vices. These wood prints possess great magnetic power due to their bright composite formations, laconic brevity of decoration, graphics and even a certain naivety in depicting images and bright forms.

An interesting aspect of the national art is revealed in collections of puppets for puppet performances. There

представлений. Существуют различные типы театрального действия, среди которых особенно знаменит вьетнамский театр на воде. Его спектакли устраиваются обычно на небольшом озере, при этом зрители располагаются на берегу, а сценической площадкой служит водная гладь, ограниченная шестами, соединенными веревками. Актеры, стоя в воде, манипулируют куклами, к основанию которых крепятся металлические штыри. Особенно впечатляюще выглядели вечерние спектакли при свете факелов и фейерверков. В народной среде любили также и обычные кукольные представления, проходившие иногда в общественных домах. Своеобразным ведущим здесь выступала кукла рассказчика-весельчака, поясняющего ход действия и отпускающего шуточки на злобу дня. Его изображали в виде коренастого круглолицего улыбающегося человечка, одетого в набедренную повязку (ил. 13). Фигуры с подвижными руками и ногами вырезались из дерева и раскрашивались яркими красками. В то же время им, как и лубку, присущи определенная обобщенность, тяготение к схематичному изображению образа. Так, отдельные детали (пальцы рук, ног, фрагменты костюма) не получают проработки и выглядят нерасчлененными брусочками дерева.

Богатыми традициями отличались многочисленные виды декоративно-прикладного творчества. Наряду с керамикой и фарфором значительных высот достигли вьетнамские мастера в искусстве художественной обработки металла. Для обслуживания религиозных культов производились

are different types of theatrical performances, among which Vietnamese theatre on the water was of particular significance. The performances were usually held on a small lake while the audience sat on the bank. A smooth water surface served as the stage area, which was surrounded by poles connected with rope. The actors, standing in the water, manipulated the puppets which were supported by metal pins. Evening performances by the light of lamps and fireworks were especially impressive. Regular puppet shows held in communal houses were also loved by the people. The comical storyteller was one of the leading puppets who played out a series of actions and made jokes about the news of the day. His image was of a stocky, round-faced smiling man wearing a loincloth (Pl. 13). Figures with movable hands and legs were carved from wood and painted with bright dyes. As with the wood prints, the puppets had distinctive inherent features, which was gravity towards schematic representation of images. Thus, separate details (fingers, feet, costume pieces) were not highly developed, and looked like roughly shaped pieces of wood.

Numerous kinds of decorative applied works were noted for their rich traditions. Besides ceramics and porcelain, Vietnamese masters in the craft of artistic treatment of metal reached significant heights. In order to meet the demands of religious cults, incense burners, lamps, candleholders and vases were pro-

курильницы, подсвечники, вазы, светильники, разного рода подставки. Их ставили обычно на нижние ступени храмовых алтарей или на особые низкие столики перед ними. Как правило, парные, они чаще всего отливались из разных сплавов и нередко украшались насечкой другими металлами, например, по темной бронзе узор выкладывался серебром, красной медью и желтой латуной. Самой распространенной формой для светильников стала фигура журавля, держащего лотос в клюве и стоящего на черепахе. Журавль и черепаха связаны с символикой долголетия, а в паре обретают дополнительный семантический смысл – союз небесной и земной сфер. Лотос в этой композиции воспринимается как священный цветок, соединяющий высшую и нижнюю части Вселенной, а вся группа в целом является олицетворением космической гармонии.

Необыкновенную фантазию проявляли вьетнамские мастера при создании курильниц. Им любили придавать форму различных растений и плодов – персика, бамбука, тыквы (ил. 14). При этом гладкое тулово курильницы украшается горельефными цветочно-лиственными побегами, в виде которых делаются и ручки, а съемная крышка снабжается фигурными прорезями, сквозь которые просачивается дым благовоний. Более изящно выглядят курильницы из драгоценных металлов, нередко целиком ажурные, с отдельными объемными деталями. На музейном экспонате ручки выполнены в виде извивающихся фигур драконов, тулово и подставка декорированы натуралистично переданными перепле-

duced. They were usually placed on the lower level of the temple altars or on specially made low tables in front of them. As a rule, they were cast in pairs from different alloys, and quite often decorated with different metals, for example, a dark bronze plating with silver, red copper and yellow brass inlaid designs. The most widespread images for lamps were of a crane holding a lotus in its beak standing on a turtle. The crane and the turtle are associated with symbols of long life and the pair also represented the union of heaven and earth. The lotus in the composition is perceived to be the sacred flower connecting the high and low parts of the Universe. The three together is an embodiment of cosmic harmony.

Vietnamese masters showed extraordinary imagination during the creation of the incense burner. They loved to add forms of different plants and fruits such as peaches, bamboo and pumpkin (Pl. 14). The smooth body of the incense burner is decorated with high relief flower and shoot impressions, which were also used to make the handles. A detachable lid was decorated with ornamental incisions from which the fragrant smoke was emitted. Incense burners from valuable metals looked more elegant and were usually completely open worked with three-dimensional detailing. The museum's exhibit has handles made in the form of writhing dragons, and the body and stand are decorated with naturalistic reproductions of in-

Курильница
в виде тыквы.
Вьетнам.
конец XIX –
начало XX в.
Металл, литье.
В. 16,6
№ 20321-I

Pumpkin-shaped
incense burner.
Vietnam.
Late 19th -
early 20th
century.
Metal, casting.
H. 16.6
№ 20321-I

14



Курильница.
Вьетнам.
Середина XX в.
Серебро, чекан-
ка, просечка,
гравировка.
В. 18,5
№ 11980-I

Incense burner.
Vietnam.
Mid 20th
century.
Silver, open
work, engraving.
H. 18.5
№ 11980-I

Настольный
экран.
Вьетнам.
Начало XX в.
Мрамор, дерево,
резьба.
В. 42,8
№ 20311-I

Table screen.
Vietnam.
Early 20th
century.
Marble, wood,
carving.
H. 42.8
№ 20311-I

15

16



тающимися листьями бамбука – популярного растительного мотива, являющегося символом стойкости, несгибаемости и мужества (ил. 15).

В изделиях декоративно-прикладного искусства ярко проявилась тенденция к любованию природными формами. Мастера не только имитировали в металле или дереве внешний вид предметов – фруктов, овощей, побегов, но и использовали естественные качества природных материалов. Особенно это характерно для изделий, предназначенных для кабинета ученого. В соответствии с конфуцианской эстетикой “благородный муж” должен быть окружен изящными вещами и пользоваться определенным набором письменных принадлежностей, каждая из которых могла представлять собой настоящий шедевр искусства. В число обязательных включались настольные ширмы и экраны, на которые сбрызгивали с кистей излишки туши. Некоторые из них, выполненные с особым мастерством, по специальному заказу, приобретали чисто декоративные функции. К таким произведениям можно отнести настольный экран из коллекции музея (ил. 16). В круглую деревянную раму вставлена отшлифованная мраморная плита с естественным рисунком камня, в котором явственно читаются очертания фантастического льва. Это животное рассматривалось как знак силы и могущества, воплощение солнечной энергии, ему приписывалась магическая способность отпугивать злых духов. На ажурной подставке вырезаны цветы и листья лотоса, связанные во всех принятых во Вьетнаме религиозно-

terlaced bamboo leaves – a popular floral motif, which is a symbol of firmness, stability and courage (Pl. 15).

A tendency toward loving natural forms developed in the works of the decorative applied arts. Masters not only imitated the external appearance of the objects in metal and wood with fruit, vegetables and shoots, but also used natural qualities of natural materials. This was especially characteristic of works intended for the study of scholars. In compliance with Confucian aesthetics "the noble man" was to be surrounded by elegant objects and collections of writing utensils, each of which represented a genuine masterpiece of art. Mandatory objects included desk shades and screens, on which excesses of ink from brushes were sprinkled. Some of these objects were produced in a specially decorative way by special order and fulfilled a purely decorative function. The screen from the museum's collection can be considered an example of this work (Pl. 16). Polished marble plate with natural patterned stone was placed into a round wooden frame in which the outline of a fantastic lion is clearly visible. This animal was regarded as a symbol of power and might, the embodiment of the sun's energy and was bestowed with the magical ability to ward off evil spirits. Flowers and lotus leaves were carved on the open-work stand, which is associated in all the religious teachings in Vietnam with cleanliness, purity of the soul and freedom from earthly vanity – all the



Декоративные
панно.
Вьетнам.
Начало XX в.
Дерево, кость,
лак, резьба,
роспись,
тонировка.
69,5 x 21,8
№ 20084-I,
20085-I

Decorative
panels.
Vietnam.
Early 20th
century.
Wood, bone,
lacquer, carving,
painting, toning.
69.5 x 21.8
№ 20084-I,
20085-I

17

этических учениях с понятиями чистоты, незамутненности духа и свободы от суетного мира, присущими истинному мудрецу.

Камень и дерево вообще излюбленные материалы в убранстве кабинета ученого. Шкафы, кресла, столы изготавливались из ценных тропических пород деревьев, покрывались лаком и вставками из кости и перламутра. Костяными накладками с фигурными изображениями украшены музейные декоративные панно, которые первоначально являлись створками настольной ширмы (ил. 17). Сюжетные композиции насыщены множеством деталей и разворачиваются, как в живописном свитке, по вертикали, сверху вниз. Традиционные пейзажные мотивы с горами причудливых очертаний, вершины которых теряются в облаках, и фигурами небожителей или мудрецов, любующихся природой, сменяются видами мощных черно-белыми плитами в шахматном порядке внутренних дворики, окруженных изящными строениями. Здесь представлены играющие в шашки знатные дамы и наблюдающий за танцующей девушкой вельможа. Внизу помещены предметы, символизирующие ученого: стопка с кистями, веер, ваза с персиком, гранатом и пальчатым лимоном, образно называемым "пальцами Будды", и другие. Virtuозность в обработке кости проявилась в тщательном и скрупулезном изображении всех подробностей быта, костюмов и поз персонажей — представителей богатого сословия. Черно-лаковый фон панно расписан золотом, а костяные рельефы тонированы желтой, красной и синей красками.

inherent attributes of a true scholar.

Stone and wood were generally the favoured materials for furniture in scholars' studies. Cupboards, chairs and tables were manufactured from expensive cuts of tropical trees, lacquered and then inlaid with ivory and mother-of-pearl. Bone work with ornate imagery adorns the museum's decorative panels, which originally were parts of table screens (Pl. 17). Narrative compositions are very rich and reveal a great number of details, as in the pictorial scrolls, which read vertically and from top to bottom. The museum's panels include traditional landscape motifs with fantastic mountain outlines with their peaks lost in the clouds, and figures of celestial beings or scholars admiring the nature. In the middle part of the panels there are inner yards of chequered black and white tiles surrounded by elegant structures. Here noble women play checkers and a baron observes a dancing girl. At the bottom there are placed objects symbolising a scholar: a brush pot, fan, bowl of peaches, garnet and fingered citron, figuratively called the "hand of Buddha", and other such items. Virtuosity in the treatment of bone work came into its own with the careful scrupulous mastery of all details in the way of life, costumes and the characters' poses, which were representations of the nobility. Dark lacquered background panels were painted in gold, but the bone relief work was toned with yellow, red and blue dye.



Широко применяемая техника инкрустации перламутром, согласно хроникальным сведениям, известна во Вьетнаме с 12 в., а своего расцвета она достигла в 18–19 вв. Особой красотой славились раковины, добываемые на побережье Южнокитайского моря, а также речной перламутр с розовым или лиловым оттенком. Для инкрустированных изделий использовали прочную влагоустойчивую древесину, предварительно хорошо высушенную. Музейная шкатулка для бетеля¹ конца 19 – начала 20 в., выполненная по этой технологии, является типичным предметом вьетнамского быта (ил. 18). Это круглая коробка с глубокой крышкой, внутрь которой вставлена полочка с несколькими отделениями для ингредиентов бетельной смеси. Вся поверхность крышки обильно декорирована сложными перламутровыми узорами. Ее центр отмечен двумя фигурами птиц **фьонг хоанг**, изображенными по традиционному канону с клювом петуха, длинной лебединой шеей и пышным фазаньим хвостом. Фантастические существа словно парят вокруг огненной жемчужины в облаках и несут в клювах свитки – символы благородной учености. В среднем концентрическом поясе помещены композиции из **бат бао** – “восьми драгоценных предметов”. Они составлены из атрибутов даосских бессмертных и к ним относятся: тыква-горлянка, которая часто сочетается с сумкой для рукописных книг, – знак долголетия и достатка, кисточка для письма – ученость, веер из листьев смоковницы – аристократизм, флейта – талантливость, корзина с цвета-

The widely used techniques of mother-of-pearl inlay, according to chronicles, have been well-known in Vietnam since the 12th century, with its heyday in the 18th and 19th centuries. Of special beauty were the famous shells obtained from the coast of the South China Sea, as well as the use of river mother-of-pearl with pink and lilac shades. Solid water-tight wood was used for inlaid works, which was well hardened beforehand. The museum's betel box¹ late 19th – early 20th century, was made from this technique, and was a typical item in everyday Vietnamese life (Pl. 18). It is a round box with a deep lid, inside which are arranged wooden dividers making several compartments for betel ingredients. The entire surface of the lid is lavishly designed with complex pearl patterning. Its centre is notable for the two images of birds **phuong hoang**, worked in accordance with the traditional canon with a beak of a cock, a long swan's neck and a splendid pheasant tail. There is a fantastic essence in this image as if the two birds are soaring around a flaming pearl in the clouds carrying scrolls in their beaks – symbols of noble learning. In the concentric band there is a composition of **bat bao** – “eight precious items”. They are composed from the attributes from the Taoist immortals and relate directly to them: the gourd is often accompanied by a bag for books of manuscripts – a sign of longevity and prosperity, brush – learning, a fan from fig tree leaves – aristoc-

1

Бетель – жевательная тонизирующая и дезинфицирующая смесь, в состав которой входят листья лианообразного растения бетеля (*Piper betle*), орех арековой пальмы (*Areca catechu*), гашеная известь и различные специи.

Betel – chewing tonic and disinfective mix, in which leaves of liana-type betel plant (*Piper betle*), nuts from areca palm (*Areca catechu*), lime and different spices are combined.

ми – процветание, меч – храбрость, музыкальный ударный инструмент (гонг, кастаньеты или барабан) – доброе предзнаменование и чистота помыслов, опахало или мухогонка из перьев – добродетельность, милосердие. Все мотивы выполнены с удивительным изяществом, прорисовкой мельчайших деталей при помощи гравировки, так что даже видны тонкие усики виноградной лозы, обвивающей внешний край коробки.

Перламутр чаще всего применяли для украшения лаковых изделий. Среди старых предметов – это ширмы, декоративные панно, шкатулки, вазы, мебель. В первой четверти 20 в. появляется станковая лаковая живопись, создателями которой в Юго-Восточной Азии считаются именно вьетнамские художники. Музей обладает значительной коллекцией подобных произведений, в которых наряду с росписью используются как гравировка по лаку, так и инкрустация яичной скорлупой и кусочками перламутра. Современные мастера успешно работают в лучших традициях лакового ремесла, обогащая его новыми идеями и технологическими приемами.

Прекрасным образцом лаковой продукции Южного Вьетнама является декоративное блюдо, выполненное в 80-х гг. 20 в. в Хошимине. (ил. 19). Прежде всего поражают размеры изделия (диаметр 124 см), основу которого составляет цельный кусок поперечного спила огромного дерева. Его поверхность покрыта специальным грунтом из смеси смолы лакового дерева **кэй шон**, рисовой шелухи, мелких опилок и керами-

ры, a flute – the sign of talent, basket of flowers – well-being, sword – a sign of bravery, percussion instruments (gong, castanets and a drum) – a good omen and sign of pure intentions, whisk made of feather – a sign of virtue and mercy. All motifs are executed with surprising grace and intricate detail using incising so that even the finest runners of the grapevine are visible, winding around the outer edge of the box.

Mother-of-pearl was most often used for decorating lacquer works. These included, among the old objects, screens, decorative panels, cases, vases and furniture. In the first quarter of the 20th century, lacquer painting appeared, and it is considered that Vietnamese artists were the first creators of this form in South-East Asia. The museum holds a significant collection of these works, which includes not only painted and incised lacquer pieces, but also inlaid works of eggshell and mother-of-pearl. Modern-day masters have successfully preserved all of the best traditions of lacquer handicrafts, enriching it with new ideas and technologies.

An ornamental dish made in the 1980s in Ho Chi Minh city serves as a wonderful example of lacquer work from South Vietnam (Pl. 19). Firstly, the size of the work is striking (diameter 124 cm), with a base of a huge solid piece of cross-cut wood. Its surface is covered with a special undercoat made from a mix of **cay shong** lacquer tree resins, paddy ash, fine sawdust and ceramic dust. Thick layers of

Крышка шкатул-
ки для бетеля.
Вьетнам.
Конец XIX –
начало XX в.
Дерево, инкрус-
тация перла-
мутром, грави-
ровка.
В. 10,2
Дм. 28,7
№ 20104-I

Lid of betel box.
Vietnam.
Late 19th -
early 20th
century.
Wood, inlaid
mother-of-pearl,
incising.
H. 10.2.
D. 28.7
№ 20104-I

18

Декоративное
блюдо.
Вьетнам,
г. Сайгон.
1980-е гг.
Дерево, лак, ин-
крустация пер-
ламутром, гра-
вировка.
Дм. 124
№ 19859-I

Ornamental
dish. Vietnam,
Saigon city.
1980s.
Wood, lacquer,
inlaid
mother-of-pearl,
incising.
D. 124
№ 19859-I

19





ческой пыли. Сверху нанесено множество слоев черного лака высшего качества, причем каждый слой тщательно просушивался и полировался перед наложением следующего. Наконец, по рисунку художника была выполнена в технике инкрустации перламутром многофигурная композиция. На блюде запечатлен финальный момент известной легенды об основателе династии Ле, простом рыбаке Ле Лое, возглавившем в начале 15 в. борьбу против китайских завоевателей. С помощью чудесного меча, полученного от Золотой черепахи, он сумел разгромить врагов и освободить родину. Однажды, после того как Ле Лой взойшел на престол, он совершал прогулку и вновь увидел волшебную черепаху. В тот же момент меч превратился в дракона и скрылся в водах озера, получившего затем название "Озеро Возвращенного меча". Впоследствии на маленьком островке в середине озера, находящегося в центре Ханоя, был сооружен храм в память об этом событии. Современные мастера изобразили правителя в парадном облачении на лодке, протягивающим меч черепахе, выглядывающей из зарослей лотоса. Мерцающий, переличатый белый и розово-сиреневый перламутр эффектно сверкает на черном фоне, создавая настроение торжественности и праздничности. Декоративное блюдо, предназначенное для украшения интерьера, великолепно демонстрирует творческие способности художников, их умение выявить лучшие качества материала и создать впечатляющие образы на тему национальной истории.

high-quality black lacquer were coated on the surface, and furthermore, each layer was painstakingly dried and polished before applying the next. Finally, according to the artist's drawings, encrustation work was carried out in the form of multi-figured pearl compositions. The well-known finale of the legend of the founder of the Le dynasty is depicted on the dish. A simple fisherman, Le Loi, headed the struggle against Chinese conquerors in the early 15th century. With the aid of a magical sword given to him by a golden turtle, he managed to defeat the enemy and free his homeland. One day, after ascending to the throne, he went for a walk and once again saw the magic turtle. At that moment, the sword turned into a dragon and hid itself in the lake's water. Later this lake received this name "Lake of the Returned Sword". Subsequently, a temple in memory of this event was erected on the small island in the middle of the lake, which is in the current centre of Hanoi. Modern artists depict the ruler in ceremonial robes in a boat extending the sword to the turtle, looking out from a lotus thicket. Twinkling white and pinkish-lilac mother-of-pearl sparkles vividly against the black background, creating a mood of solemnity and festivity. The decorative dish, intended for beatifying an interior, wonderfully demonstrates the artistic ability of the masters, their skill in displaying the best qualities of materials and in creating impressive images on the topics of national heritage.

ИСКУССТВО
ИНДОНЕЗИИ
THE ART *of*
INDONESIA



*А теперь познай, что такое мир, пойми, какова в нем жизнь,
и тогда увидишь, что сия юдоль... слагается из многообразья
вещей, и красок многообразных, и диковин
прекраснейших без числа.*

Бухари аль-Джаухари. "КОРОНА ЦАРЕЙ" (начало XVII в.)

*And now conceive the world, learn what life lies there,
then see this world... composed of so various
elements, such varied colours, and the wonder
of its infinite rarities.*

Bukhari al-Jauhari. "The King's Crown" (early 17th century)

Словно драгоценные жемчужины, брошенные богами в океан, протянулись цепью вдоль экватора большие и малые острова, общим числом более 13.700, образующие в целом государство Индонезию. Населяющие их многочисленные народы говорят на сотнях языков, находятся на разных стадиях общественного развития, исповедуют различные религии и обладают самобытными художественными традициями. Древний период индонезийской культуры представлен памятниками бронзового века – мегалитическими сооружениями Явы и Суматры, архаичной каменной скульптурой и разнообразными металлическими изделиями донгшонского типа. Во второй половине I тыс. н.э. в Западной Индонезии сложились наиболее важные в историко-культурном отношении центры, находившиеся в это время в зоне влияния древнеиндийской цивилизации. Восприятие религиозных учений – индуизма и буддизма способствовало оформлению государственности и возвышению на острове Ява в 7–9 вв. правящих династий Шайлендров и Матарам, при которых сооружаются самые знаменитые памятники индонезийской архитектуры (Боробудур, Прамбанан).

Многие образы и понятия индуистско-буддийского круга, в том числе представление о священной горе как центре Вселенной, обители богов, были созвучны местным воззрениям и стали неотъемлемой частью художественной культуры ряда индонезийских народов. Они не исчезли и в период активного распространения на островах ислама (13–16 вв.), утвердившегося прежде всего на Суматре, Яве и Мадуре. На Бали, куда были вытеснены правители

The state of Indonesia, totalling more than 13,700 islands, is formed as if precious pearls were thrown into the ocean by gods, stretching a chain along the equator. Many different peoples speak in hundreds of languages with different levels of social development, professing to various religions and possessing their own distinct artistic traditions. The ancient period of Indonesian culture is represented by monuments of the bronze era – megalithic creations of Java and Sumatra, archaic stone sculptures and various metal works of the Dong Son type. The most important centres of an historical and cultural nature of the region evolved in the west of Indonesia in the second half of the 1st millennium AD. At this time, it was under the influence of an ancient Indian civilisation. The perception of Hindu and Buddhist teachings helped to form a state system and the rise in eminence of the ruling Shailendra and Mataram dynasties in Java in the 7th to 9th centuries. During this period, the most well-known monuments of Indonesian architecture (Borobudur and Prambanan) were erected.

Many modes and understandings of the Hindu-Buddhist sphere, including a representation of the holy mountain as the centre of the Universe and the dwelling of gods, were in keeping with local views and became an integral part of the artistic culture for many different Indonesian peoples. During active expansion of Islam, initially in Sumatra, Java and Madura (13th to 16th centuries), these earlier traditions did not disappear. A syncretic Hindu-

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 "примитивного" искусства малых народов.

Музейная коллекция дает яркое представление об искусстве этих условно выделяемых регионов. Яванский раздел включает в себя прекрасные образцы традиционного декоративно-прикладного творчества, виды и особенности которого складываются еще в раннем средневековье и получают дальнейшее развитие в период последней индуистской империи Маджапахит (конец 13 – начало 16 в.). После ее падения 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 ритуальных омовений, вазы, блюда, светильники, колокольчики – широко использовались в светской и религиозной обрядности.

Музейное блюдо **талам**, датируемое 16 в., является типичным образцом подобной продукции (ил. 20). В нем своеобразно сочетаются две художественные традиции: простая форма характерна для подобных изделий мусульманского круга, а гравирован-

Buddhist religion still holds influence in Bali to this day, where the rulers of the last Hindu principalities were forced to move. Primeval beliefs have also been preserved in several other areas, primarily on the islands of eastern Indonesia. Due to this fact, the country's artistic traditions are usually regarded as being two great subcultures: the Javanese-Bali cultural region and the "primitive" culture of the minority groups.

The museum's collection gives a striking presentation of the culture of these distinctly separate regions. The Javanese section includes wonderful works of traditional decorative applied art, whose forms and characteristics took shape in the early Middle Ages and thrived in the period of the last Hindu empire of Majapahit (late 13th – early 16th centuries). After its fall, the cultural centres moved to the sultans' capital cities in central and northern Java. Wooden architecture and the art of small forms took the place of monumental stone architecture and sculpture. Indonesian masters in this field reached unprecedented heights, especially in metal works which include implements for ritual ablutions, vases, dishes, lamps and small bells. These were all used in religious and secular ceremonies.

The museum's **talam** dish dates back to the 16th century and is typical of such production (Pl. 20). The piece combines two distinct artistic traditions: a simple form, characteristic of similar works from the Muslim sphere, and engraved decorations containing ancient Hindu motifs. An image of a vase with lotus flowers is in the



ный декор содержит древние индуистские мотивы. Центр блюда занимает изображение вазы с цветами лотоса. Эта композиция имеет чрезвычайно емкое символично-образное содержание. В космологическом аспекте ваза мыслилась как "сосуд мира", заключающий в себе первозданные воды, символ организованной Вселенной в противоположность бесформенному хаосу. Из вазы вырастают различные цветы и растения, чаще всего лотос, стебель которого ассоциируется с осью Вселенной. Сама форма вазы сравнивалась с животворящим лоном Вселенной, и как олицетворение богини-матери она считалась источником жизни и плодородия, поэтому ее также называли "сосудом изобилия". Узор на блюде сильно стилизован, округлые очертания вазы напоминают раковину, а листья лотоса смотрятся декоративными завитками.

Искусство обработки металла достигло наивысшего совершенства при создании традиционного холодного оружия, в первую очередь кинжалов **крисов**. Хранящиеся в музее крисы (всего около 40 образцов) составляют гордость индонезийской коллекции (ил. 21). Кинжал в ножнах является непременным

Блюдо *талам*.
Индонезия,
о. Ява.
XVI в.
Металл, чекан-
ка, гравировка.
Дм. 41
№ 8783-II

Dish talam.
Indonesia,
Java.
16th century.
Metal, emboss-
ing, engraving.
D. 41
№ 8783-II

20

centre of the dish. This composition possesses an extraordinarily capacious symbolic and figurative significance. In a cosmological sense, the vase was conceived as a "vessel of the world", holding primordial waters, which is a symbol of an organised universe, in contrast to the disorderly chaos. Different types of flowers and plants grew in the vase, usually the lotus, and the stems of which are associated with the Universe's axis. The form itself has been compared to the life-giving bosom of the Almighty and as a personification of the goddess mother, and it was considered to be the source of life and fertility. Therefore, it was also called "a vessel of abundance". The pattern on the dish is highly stylised, with the rounded outline of the vase resembling a shell, and the lotus leaves comprising decorative curls.

The art of metal work reached its highest level of perfection during the creation of traditional cold steel, firstly **kris** daggers. The kries held in the museum (totalling around 40 pieces) are the pride of the Indonesian collection (Pl. 21). A

Кинжалы -
крисы.
Индонезия.

*Daggers -
krises.
Indonesia.*

21

a) о. Ява. XIX в.
Металл, дерево,
ковка, резьба,
золочение, фи-
лигрань, инкрус-
тация стеклом.
Дл. 40,3
№ 7666-II

b) о. Ява. XIX в.
Металл, дерево,
ковка, резьба,
гравировка, на-
сечка золотом
Дл. 38,5
№ 7528-II

c) о. Бали.
XIX в.
Металл, ковка,
чеканка, грави-
ровка, инкрус-
тация цвет-
ным стеклом.
Дл. 53,5
№ 7002-II

d) о. Ява. XIX в.
Металл, дерево,
ковка, резьба,
насечка золо-
том.
Дл. 37,2
№ 8413-II

e) о. Ява. XIX в.
Металл, ковка,
чеканка, грави-
ровка.
Дл. 41
№ 7673-II

ф) крис в нож-
нах. о. Ява.
XIX в. Металл,
слоновая кость,
дерево, ковка,
чеканка, грави-
ровка, резьба,
инкрустация
стеклом.
Дл. 49,3
№ 7671-II

a) Java. 19th
century. Metal,
wood, forging,
carving, gilding,
filigree, inlaid
glass.

L. 40.3
№ 7666-II

b) Java.
19th century.
Metal, wood,
forging, carving,
engraving,
inlaid gold.

L. 38.5
№ 7528-II

c) Bali.
19th century.
Metal, forging,
embossing,
engraving,
inlaid glass.
L. 53.5
№ 7002-II

d) Java. 19th
century. Metal,
wood, forging,
carving, inlaid
gold.

L. 37.2
№ 8413-II

e) Java.
19th century.
Metal, forging,
embossing, en-
graving,
L. 41
№ 7673-II

ф) kris in sheath.
Java. 19th centu-
ry. Metal, wood,
ivory, forging,
carving,
embossing,
engraving,
inlaid glass.
L. 49.3
№ 7671-II

a

b

c

d

e

f



атрибутом традиционного мужского костюма не только жителей Индонезии, но и Малайзии, Брунея, Филиппин. Еще в недавнем прошлом крис воспринимали не как простое оружие, а как особый священный предмет **пусака**¹, обладающий магической силой и считающийся вместилищем души его владельца. По яванским поверьям, крис имеет божественное происхождение: как говорит предание, его выковал сам бог Брахма и наделил сакральной энергией **секти**. Согласно мусульманской версии, один из первых кинжалов чудесным образом возник из фаллоса могущественного отшельника. Особо ценные крисы, имевшие свои легендарные истории, входили в число государственных регалий.

В каждой семье хранились крисы, передаваемые по наследству, а потому аккумулирующие в себе часть **секти** предков, предыдущих владельцев оружия. Эта энергия космического характера давала мужчинам рода дополнительную силу во время битвы, защищала их, приносила удачу и счастье. Крисам приписывались волшебные способности летать по воздуху, предупреждать хозяина об опасности, поражать врагов, даже не прикасаясь к ним. Священные родовые кинжалы натирали душистыми маслами, перед ними читали молитвы и воскурляли благовония, их вручали юношам во время ритуала инициации в знак вступления во взрослую жизнь. Характерно, что рукоять и ножны могли обновляться, заменяться более богатыми, а клинок, как сакральная часть оружия, обычно оставался в неприкосновенности.

dagger in a sheath was an indispensable attribute of traditional male costumes, not only for inhabitants of Indonesia, but also Malaysia, Brunei and the Philippines. Until recently, the kris was perceived as more than just a simple weapon; it was a special religious object **pusaka**¹, possessing magical powers and considered to be a receptacle of its owner's soul. In Javanese belief, the kris is from divine origin: as the legend goes, the God Brahma forged it himself and bestowed it with sacred energies of **sekti**. According to the Muslim version, one of the first daggers appeared in a miraculous form of the phallus of a powerful anchorite. Krises of special value, which had their own histories, were included in the state regalia.

Every family kept krisen, which were handed down from one generation to the next and accumulated the **sekti** from the weapon's former owner. This cosmic energy gave men extra power during battles, protected them and brought them luck and happiness. Magical attributes of the kris included the ability to fly, to warn the owner of danger and to stab its enemies without touching them. Sacred ancestral daggers were polished with fragrant oils. Prayers were read and incense burned in front of them, and they were presented to boys during an initiation ritual as a sign of joining adulthood. It was customary that the handles and sheaths were restored, adding to their value. But the blade, being the sacral part of the weapon, usually remained untouched.

1

Роль **пусака** выполняли различные предметы — крисы, мечи, копья, скульптуры предков, ритуальные ткани и другие вещи, приобретавшие для определенной семьи, или общины, или государства сакральный статус. Как правило, они хранились в специальном помещении и окружались благоговейным почитанием.

Various objects fulfilled the role of **pusaka** — krisen, swords, spears, sculptures of ancestors, ritual fabrics and other items can obtain sacral status for a family, community or government. They were usually kept in a special place and were surrounded by devout homage.

Форма клинка ассоциировалась с мифической змеей **нагой** – владицей подземного царства, и два его традиционных типа – прямой и пламевидный – символизировали змею в состоянии покоя и движения. Процесс изготовления клинка был чрезвычайно трудоемким и превращался в целое священнодействие. Он выковывался из нескольких полос металла, в который добавляли метеоритное железо, и такое соединение породило представление о слиянии в крисе земного и небесного начал, так как руду добывали из-под земли, а метеориты падали с неба. Поверхность клинка приобретала в результате сложной техникиковки слоистую фактуру с серебристыми муароподобными узорами. Такие рисунки, известные как **памор**, наделялись символическим смыслом, носили поэтические названия (например, “золотые дожди”, “вершина горы”, “воздушные корни баньяна”) и делались в соответствии с гороскопом, социальным положением и личными качествами будущего владельца оружия. Часто на клинке выковывалась позолоченная фигура змеи, при этом ее голова, нередко в короне, помещалась под пятой кинжала. Зазубрины гарды иногда выполнялись в виде стилизованной головы Гаруды – священного солнечного орла, и таким образом крис получал дополнительную космологическую характеристику: небо и земля символически соединялись в образах змеи и птицы.

Для рукоятей кинжалов использовали разные материалы – дерево, кость, драгоценные металлы, вставки из цветных камней. Магическое значение оружия усилива-

The form of the blade was associated with a mythical snake **naga** – the ruler of the underworld kingdom, which had two traditional forms – straight and curved – symbolising the snake in a condition of peace and movement. The production of the blade was extremely labour-intensive and was carried out as an entire religious ceremony. It was made from several strips of metal into which meteorite iron was added. Such a compound gave birth to the conception of the amalgamation of earthly and heavenly origins, since ore came from under the earth and meteorites from the sky. The surface of the blade was formed by a complex technique of forging a stratified surface finish with silvery moiré patterns. Such patterns, known as **pamor**, held symbolic meaning, bore poetic names, (for example, “Golden Rains”, “Mountain Peaks”, “Roots of Banyan”) and were endowed with the horoscope, personal features and social status of the weapon’s future owner. A gilded figure of a snake, often crowned, was frequently forged on the blade with its head located under the thumb of the dagger. The curved edges of the hand guard sometimes took the shape of a stylised head of Garuda – a holy sun eagle. Thus, the kris obtained an additional cosmic character: the sky and the earth symbolically united in images of snakes and birds.

Different materials were used for the handles of daggers, including wood, ivory, and precious metals, which were mounted with precious stones. The magical significance of the



лось тем, что рукояти иногда придавался вид антропоморфной фигуры, как правило, божественного предка – охранителя рода. Таковы рукояти двух музейных крисов, одна из которых выкована вместе с клинком по типу древних яванских кинжалов и изображает изможденного аскетическими подвигами отшельника. Другой крис с острова Бали увенчан фигурой эпического героя Бимы, держащего в руке сосуд с напитком бессмертия. Распространены также рукояти типа **тунггак семи** (проросший ствол), имеющие форму гладкого шестигранника с загнутым концом. С одной стороны на них вырезаны маски демона Калы в ипостаси Владыки джунглей, выполнявшие функцию оберега.

weapon was strengthened by the fact that the handles had the form of an anthropomorphic figure, usually a divine ancestor-protector. The museum has several kris with such handles, one of which was forged with a blade typical of that in ancient Java, depicting a recluse emaciated by ascetic exploits. The other kris is from the island of Bali, and is decorated with a figure of the epic hero Bima, holding a vessel in his hand, which contains the drink of immortality. Handles in the form of **tunggak semi** (sprouting trunks) taking the shape of a smooth hexahedron with a bent end are very popular. Carved masks of the demon Kala in the image of the Ruler of the jungles fulfilling

Кукла теневого
театра **wayang**
purwo.

Принц Батара
Рамавиджайя.

Индонезия,
о. Ява.

Конец XIX –
начало XX в.

Кожа, рог буй-
вола, резьба,
роспись.

В. 51,3

№ 4671-II

22

Shadow theatre
wayang purwo
puppet.

Prince Batara
Ramawijaya.

Indonesia, Java.
Late 19th - early
20th century.

Leather, buffalo
horn, cutting,
painting.

H. 51.3

№ 4671-II

Кукла теневого
театра **ваянг**
пурво. Хану-
ман. Индоне-
зия, о. Ява.
Середина XX в.
Кожа, рог буй-
вола, резьба,
роспись.
В. 48,5
№ 4675-II

Shadow theatre
wayang purwo
puppet.
Hanuman.
Indonesia, Java.
Mid 20th century.
Leather, buffalo
horn, cutting,
painting.
H. 48.5
№ 4675-II

23

Ножны крисов изготавливались, как правило, из дерева, имели металлическую обкладку и украшались растительным орнаментом. В верхней части они имели широкую поперечину, обычно в виде традиционной лодки **прау**, которая в Индонезии всегда считалась символом водной стихии, женского начала. А в целом в крисе воплощались и метафора любви мужчины и женщины, и идея космической гармонии.

Важнейшее место в яванской культуре занимает кукольно-теневой театр, о котором дает представление хранящаяся в музее коллекция кукол – **ваянгов** (ил. 22, 23). Это плоские фигуры, вырезанные из буйволиной кожи и покрытые ажурной резьбой, которые

the role of protector appears on one side.

The kris sheaths were usually made from wood and had a metal facing, decorated with floral ornamentation. They had a wide cross-piece on the upper part, often in the form of a traditional boat **prau**, which in Indonesia has always been considered a symbol of water and the female origin. The kris and sheath together represented both a metaphor of the love of a man and woman and the concept of cosmic harmony.

The most important place in Javanese culture is the shadow puppet theatre and the museum's collection gives a good representation of **wayang** puppets (Pl. 22, 23). These are flat figures cut from buffalo leath-



вставлены в расщепленный стержень из рога и снабжены тонкими, прикрепленными к подвижным рукам палочками для манипуляции куклой. Об использовании подобных кукол в придворных спектаклях часто упоминается в средневековой литературе. Происхождение же театра большинство ученых связывают с древними анимистическими обрядами вызова духов предков. Тени, появлявшиеся на экране, говорили голосом жреца-кукловода, отвечая на самые насущные для людей вопросы. Основной целью магического ритуала было обеспечить плодородие полям, удачную охоту, торговлю, а в целом – процветание общества. Эти функции сохраняются за кукольными представлениями и позднее, когда они из чисто ритуального действия превращаются в настоящие спектакли, обретают сюжетную канву, построенную главным образом по мотивам знаменитых индийских эпосов “Махабхарата”, “Рамаяна” и яванских сказаний.

В период Маджапахита происходит, по видимому, окончательное сложение разного рода театральных форм, с незначительными изменениями дошедших до сегодняшних дней. Помимо теневого театра **ваянг пурво** (или **ваянг кулит**) существуют **ваянг голек** – театр объемных кукол и **ваянг топенг** – представления актеров в масках. Всех их объединяет и единый репертуар, и стилистика образов персонажей, и своеобразная жизненная философия, отличающая духовную жизнь индонезийского народа.

Наиболее яркое воплощение мировоззренческие установки нашли в представлениях **ваянг пурво**. До сих пор они устраивают-

er and covered with fine open-worked carvings. These are fixed to splintered strips of horn and thin sticks are riveted to movable arms to manipulate the movements of the puppets. The use of such puppets in court performances is often recalled in literature of the Middle Ages. Most researchers connect the origin of the theatre with ancient animated ceremonies for summoning the spirits of the ancestors. Shadows appearing on the screen spoke with the voice of a priest, who addressed the most urgent questions of the people. The principle point of this magical performance was to provide fertility, a successful hunt, commerce, and an overall prosperity for society. These functions are reserved for puppet plays when they are later turned from ritual ceremonies into real performances, finding subject ground mainly on Indian eposes of “Mahabharata”, “Ramayana” and Javanese legends.

The final composition of a different theatrical forms clearly occurred in the period of Majapahit, which has only slightly changed up until the present day. Besides the shadow theatre **wayang purwo** (or **wayang kulit**), there is also the **wayang golek** – a puppet theatre, and **wayang topeng** – performances of masked actors. The style of images of characters and a distinctive philosophy of life distinguishes spiritual life of Indonesian people, which characterise all these theatrical forms.

The brightest embodiment of the world outlook was found in the performances of **wayang purwo**. They are still held

ся по определенным важным событиям в жизни человека или общины, иногда с целью отведения несчастья, козней зловредных духов. Спектакль начинается вечером и длится всю ночь, а порой и несколько ночей. Во дворе или на веранде дома натягивается белый экран, перед которым устанавливаются лампы и банановый ствол, куда втыкаются куклы **ваянги**. Единственный распорядитель спектакля — кукловод **даланг**, который и манипулирует куклами, и озвучивает их на фоне музыкального сопровождения оркестра **гамелан**¹. Особенностью теневого театра является то, что зрители могут рассаживаться по обе стороны экрана, причем обычно мужчины сидят за **далангом**, а женщины — с другой стороны сцены.

Спектакль представляет собой настоящее феерическое зрелище. Легкие ажурные тени скользят по белому полотнищу, воспринимаемому как космическое пространство, центр которого часто отмечен особой композицией **гунунган**², символизирующей мировое древо или гору. **Ваянги** делятся на две крупные группы: положительные и отрицательные персонажи. Первая включает в себя благородных героев и воинов, принцев и их возлюбленных, ко второй относятся злодеи, демоны, вредоносные духи, великаны. Для передачи их облика в искусстве **ваянг пурво** сложился определенный изобразительный канон. Положительные герои легко узнаются по вытянутым силуэтам фигур, изломам тонких рук, характерному профилю головы с прямой линией лба и длинного носа и узкими петлеобразными глазами. Их волосы уложены в сложную прическу и увенчаны высокими головными

on specific important individual and social occasions for the purpose of warding off misery or ridding the surroundings of malicious spirits. The performance begins in the evening and lasts all night, and at times over several nights. It is held in a courtyard or house veranda where a white screen is erected, behind which are placed lamps and **wayang** puppets on banana trunk. The master of ceremonies is the puppeteer **dalang**, who not only manipulates the puppets, but also makes their voices against a background of a musical accompaniment of an orchestra **gamelan**¹. A special feature of the shadow theatre is that the audience can be seated on both sides of the screen, usually with men sitting behind **dalang**, and women on the other side of the stage.

The performance appears to be a genuine magical spectacle. Delicate shadows glide over the white screen, which is interpreted as the cosmic space. A special composition is placed in the centre, **gunungan**², symbolising the world tree or mountain. The **wayangs** are divided into two main groups — positive and negative characters. The first group includes noble heroes and warriors and princes and their mistresses, while the second group is made up of villains, demons, harmful souls and giants. A distinctive decorative canon was created that was transformed into the art **wayang purwo**. The positive heroes are easily recognised by their figures with extended silhouettes, thin bent arms, characteristic profile of the head with a straight line of the forehead and long nose and narrow eyes.

1

Национальный оркестр **гамелан** состоит в основном из ударных инструментов, среди которых ведущие партии исполняют ксилофон и гонги. Нежное мелодичное звучание оркестра прекрасно соответствует волшебному духу фантастических представлений **ваянг пурво**.

The national orchestra **gamelan** was made up mainly of percussion instruments amongst which the xylophone and gongs were the most important. The soft melodic sounds of the orchestra blend in wonderfully with the magical mood of the fantastic **wayang purwo** performances.

2

Это вырезанная из кожи пирамидальная фигура с изображением большого дерева, у ствола и на ветвях которого размещены различные животные и существа, олицетворяющие три части мироздания.

This is a cut pyramid figure from leather with the image of a large tree. Animals and beings are placed at the trunk and on the branches, personifying the three parts of the Universe.

уборами, как это видно на музейной кукле царевича Рамы (ил. 22). Представители противоположного клана отличаются грубостью облика, приземистой фигурой, выпученными круглыми глазами, толстым мясистым носом и оскаленным ртом, а сложенные в фаллических жестах пальцы рук подчеркивают вульгарность образа. Яркая окраска **ваянгов** также носит символический подтекст, соответствуя физическим и духовным качествам героев. Золотой цвет является знаком благородного происхождения и высокого положения, темно-синий, зеленый и черный указывают на божественную сущность, красный ассоциируется с состоянием гнева и ярости. Особым колоритом отличается кукла Хануман – легендарная белая обезьяна, предводитель войска Рамы (ил. 23)¹.

Ваянг пурво можно назвать квинтэссенцией индонезийской культуры. Он оказал влияние не только на другие виды театральных представлений, но и на сложение эстетических идеалов национального искусства в целом. В театре объемных кукол **ваянг голек** действуют те же герои, царит тот же культ изысканной утонченности, так же сражаются положительные и отрицательные персонажи. И лишь отсутствие теней снимает тот мистический налет потусторонности, что присущ **ваянг пурво**. Деревянные куклы **голеки** расписываются красками и одеваются в костюмы из хлопчатобумажной и бархатной ткани. Одевание музейной марионетки отважного воина Бимы, одного из главных героев "Махабхараты" (ил. 24), состоит из длинной юбки с традиционными узорами и куртки с крыльями за спиной – знаком царс-

Their hair is arranged in a complex style and the head crowned with high head-dress, as is visible on the museum's puppet of prince Rama (Pl. 22). Members of the opposing clan were distinguished by a coarse appearance – stocky figures with wide round eyes, fat noses, grinning mouths and phallic gestures, emphasising the vulgarity of their appearance. The bright painting of **wayangs** also holds concealed symbolic meaning in keeping with the physical and spiritual qualities of the heroes. Gold serves as a sign of noble origin and status, dark blue, green and black point to a divine figure, and red is associated with a state of anger and fury. The Hanuman puppet is distinguished by a special colouring of the white monkey, which was the leader of the Rama army (Pl. 23)¹.

It is possible to label **wayang purwo** as the quintessence of Indonesian culture. It influenced not only other types of theatre, but also the composition of aesthetic ideals of national culture in general. In the puppet theatre **wayang golek**, the same heroes appear, the same cult of elegant refinement prevails and the positive and negative characters also battle. The difference is the absence of light shadows which gives some mystic feeling to **wayang purwo**. Wooden **golek** puppets are painted and clothed in costume from cotton and velvet fabrics. The attire of the museum's puppet, a courageous Bima warrior and one of the principle heroes of "Mahabharata" (Pl. 24), consists of a long robe with traditional patterns and a coat with wings on the back – a sign of

1
Рاما и Хануман – герои "Сказания о Сери Раме", индонезийской версии "Рамаяны". Волшебная обезьяна Хануман помогла Раме спасти его прекрасную супругу Ситу, похищенную демоном Раваной.

Rama and Hanuman are heroes of the "Legend of Seri Rama", which is an Indonesian version of "Ramayana". The magical monkey Hanuman helped Rama to save Sita, his beautiful wife, who was kidnapped by the demon Ravana.

Кукла театра
ваянг голек.
Воин Бима.
Индонезия,
о. Ява.
Середина XX в.
Дерево, ткань,
резьба, роспись.
В. 73
№ 3898-II

*Theatre wayang
golek puppet.
Bima warrior.
Indonesia, Java.
Mid 20th
century. Wood,
fabric, carving,
painting.
H. 73
№ 3898-II*

24



кого рода, волосы уложены полумесяцем и имеют сзади украшение в виде стилизованной головы мифического орла. 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. В них, однако, тоже присутствует мотив противопоставления темных и светлых начал мира, их извечная борьба, в которой всегда побеждает добро.

В традиционной культуре яванско-балийского ареала столь же значимую роль, как крисы и ваянги, играют ткани батики. Многие исследователи называют индонезийские батики уникальным явлением в мировом художественном текстиле, хотя эта техника знакома не только обитателям Малайского архипелага¹. Но именно индонезийские мастерицы достигли в этом искусстве высочайшей степени технического совершенства. Самыми старыми и крупными центрами батикования являются города Джокьякарта и Суракарта на Центральной Яве. Здесь создавались классические батики, и занимались этим ремеслом преимущественно женщины. Показательно, что оно входило в традиционную систему воспитания девочек из семей высшей знати. Для яванских благородных дам это утонченное занятие (его образно называли "рисованием батиковых узоров на сердце") играло ту же роль, что и вышивание для европейских женщин аристократического происхождения. В этой технике выполнялись прежде всего ткани для национального костюма, как женского, так и мужского. Его

royal origin. The hairstyle is crescent-like and has an ornament at the back in the form of the stylised head of a mythical eagle. Besides plays of Hindu legends in the repertoire of this theatre, works taken from Muslim Malaysian literature were also played out. These included the exploits of the uncle of Mohammed, Amir Hamsa, and the adventuresome tales of Prince Panji. There is also a theme contrasting the dark and light origins of the world and the infinite struggle in which good is always the victor.

Batik fabrics like kris and wayang play a significant role in the traditional culture of the Java and Bali regions. Many researchers label Indonesian batiks a unique phenomenon in the artistic textiles of the world. Although this technique was familiar not only to the inhabitants of the Malay Archipelago¹, it was the Indonesian masters that reached the highest level of technical perfection in this art. The cities of Yogyakarta and Surakarta in central Java are the oldest and largest centres of batik work. It was here that classic batiks were created and it was predominantly women who worked in this trade. It is evident that this art was an important part of a girl's upbringing in the families of the highest nobility. It was a refined pursuit for noble Javanese women (figuratively called "drawings of batik designs on the heart") and played the same role that embroidery did for aristocratic European women. This technique was primarily used in producing fabrics for national costumes, both men's and women's. This typically

1

Техника изготовления **бати́ков** была известна еще в Древнем Египте, Индии, Китае и даже в Латинской Америке (Перу). Само название **батик** происходит от малайского **тик**, что в узком смысле означало "точка, капля", а в более широком — "писать, рисовать".

The technique for the preparation of batiks was known of in Ancient Egypt, China, India and even Latin America (Peru). The name itself **batik** comes from the Malay word **tik**, which in a limited sense means "dot, drop", and in a broader sense "to write, to paint".

основу составляет **каин панджанг** — хлопчатобумажное полотнище размером около 100x250 см, которым драпируют нижнюю часть тела.

Батикование — метод восковой резервации — представляет собой сложный и многоэтапный процесс. На самые ценные ткани (**батик тулис**) рисунок наносится воском с двух сторон от руки при помощи специального инструмента **чантинга**², для более простых (**батик чап**) используется штамп **чап**. После этого ткань погружают в первый краситель — темно-синий индиго. Затем воск очищается (остается только на тех местах, которые должны быть белыми), резервируются уже окрашенные участки, и ткань снова подвергают окраске, уже в темно-коричневый цвет. Процедура повторяется столько раз, сколько цветов должно быть в готовом изделии. Колористическая гамма классического батика выдержана в благородных тонах, сочетающих синие, коричневые, кремовато-белые оттенки. Палитра современных мастеров значительно расширилась за счет применения химических красителей. Цвет в тканях играл важную роль, во многом определяя и символику орнаментов. Красный, например, ассоциировался с плодородием, а белый был цветом Всевышнего и божественного покровительства.

Батики поистине являются сокровищницей национальной орнаментики. В настоящее время исследователи насчитывают несколько тысяч батиковых узоров. Некоторые из них раньше входили в категорию сакральных, "запретных", предназначенных только для султанов и высшей знати. К их числу относи-

comprised a cotton sheet of 100x250 cm. that was draped over the lower part of the body (**kain panjang**).

Batik production using the dye-resistant technique required a multi-phase process. First, hand drawings are executed in wax on both sides of the finest fabrics (**batik tulis**), with the help of a special instrument **canting**², and for simpler forms (**batik cap**) a copper stamp **cap** is used. After the wax is applied, the fabric is immersed in the first of a series of dyes — dark indigo blue. Then the wax is removed (revealing areas of white fabric where the dye does not penetrate the wax) and dyed parts are re-waxed. The fabric is again immersed in dye, this time of a dark brown colour. The procedure is repeated as many times as necessary to achieve the desired colour and shades of the final product. The ranges of colours for the classic batik are elegant, combining the shades of dark blue, brown and creamy-white. The palette of modern masters has significantly expanded due to the use of chemical dyes. Colour plays an important role in clothes, often determining the symbolic meaning of ornaments. For example, red tone is associated with fertility and white is a sign of God and divine protection.

Batiks are indeed a real treasury of national ornaments. Researchers have recovered several thousand batik designs to date. Some of these designs were in a sacral "restricted" category, which were intended only for sultans and high aristocracy. Also included in this category are fabrics with so-

2

Чантинг — это миниатюрный медный чайник с деревянной ручкой, имеющий один или несколько носиков. Им зачерпывают расплавленный воск и резервируют узоры.

Canting is a miniature copper cup with a wooden handle, which has one or several spouts. It is dipped in molten wax and decorated.

1

Иное толкование узора как **тум-тум** (вновь расцветающий) связано с трогательной легендой о королеве, супруг которой покинул ее из-за новой наложницы.

Чтобы забыть свою печаль, женщина занялась батикованием и созданием нового орнамента. Заинтересовавшись ее работой, султан стал каждый день приходить и наблюдать за появлением "звездного" узора. Постепенно его любовь вновь пробудилась.

A different interpretation of a design such as **tum-tum** (re-blossoming) is connected with a moving legend of a queen whose husband left her for a new concubine. In order to forget her sadness, the woman engaged in batik making and the creation of a new ornament. Interested in her work, the sultan started coming every day to observe the appearance of the "star" design. His love for her gradually awoke in him again.

лись ткани с так называемым "космологическим" декором (ил. 25), мотивы которого связаны с религиозно-философскими представлениями о строении Вселенной, например, узор **сри гунунг** (Золотая гора) в виде небольших белых холмиков, крылатый павильон **чанди** – божественный храм, "корабль мертвых", длинные перья – знаки небесной сферы.

На другом батике из музейной коллекции выделяются раппорты с крупными фигурами в виде стилизованного перца, заполненного мотивом **кавунг** (ил. 26). Считается, что этот узор воспроизводит вид разрезанного поперек плода сахарной пальмы, но семантика его гораздо глубже. В Индонезии, как и во многих других странах, круг и овал ассоциировались с небесными сферами, с понятием вечности, а вся Вселенная мыслилась как гигантское яйцо или шар. Вплоть до недавнего времени **кавунг** был священным узором, призванным делать человека неуязвимым для злых сил. Темный фон ткани заполнен орнаментом из светлых звезд, называемым **трунтум** – "вести, возглавлять". По традиции **каин панджанг** с таким рисунком надевали на свадебную церемонию родители невесты в знак своей готовности вести и направлять молодоженов, начинающих новую жизнь¹.

К числу хрестоматийных и наиболее эффективных текстильных узоров относится **тамбал** (заплата, лоскутное одеяло) (ил. 27). Свое название он получил благодаря своеобразной орнаментации, действительно напоминающей сшитое из кусочков одеяло. Все поле ткани разделено на квадраты, в ко-

called "cosmological" designs (Pl. 25), the motifs of which are connected with the religious philosophical representation of the Universe. Examples of which are the **sri gunung** (Gold mountain), in the form of small white hills, the winged pavilion **candi** – a divine temple, "the ship of the dead", and long feathers – signs of the celestial sphere.

On a different batik from the museum's collection, the motifs are distinguished by large figures in the form of a stylised pepper fruit filled with the **kawung** motif (Pl. 26). It is considered that this pattern reproduces the image of sugar palm fruit cut crosswise, but its symbolic meaning is much more profound. In Indonesia, as in many other countries, a circle or oval was associated with the celestial sphere, the notion of immortality, and the Universe was conceived as a giant egg or ball. Until quite recently, **kawung** was a holy symbol, which was considered to make a man invincible against evil spirits. The dark background of the fabric is filled with an ornament of bright stars, called **truntum** – "to take, to lead". According to tradition, **kain panjang** with such designs were worn at wedding ceremonies by the parents of the bride as a sign of their preparation to take and lead the newly weds beginning a new life¹.

Tambal is one of the most effective textile designs (patch work, patch work quilting) (Pl. 27). It received its name due to the distinctive ornamentation which resembles a quilt sewn together from pieces. The whole area of the fabric is divided into squares, which con-

Ткань для юбки
 kain panjang
 с "космологи-
 ческим" узором.
 Индонезия,
 о. Ява. XIX в.
 Х/б ткань, ба-
 тик тудис.
 108 x 300
 № 4186-II

Fabric for skirt
kain panjang
with "cosmologi-
cal" pattern. In-
donesia, Java.
19th century.
Cotton ,
batik tulis.
108 x 300
№ 4186-II





Ткань для юбки
каин панджанг
с узором
трунтум.
Индонезия,
о. Ява.
Середина XX в.
Х/б ткань, ба-
тик тулис.
103,5 x 247
№ 7891-II

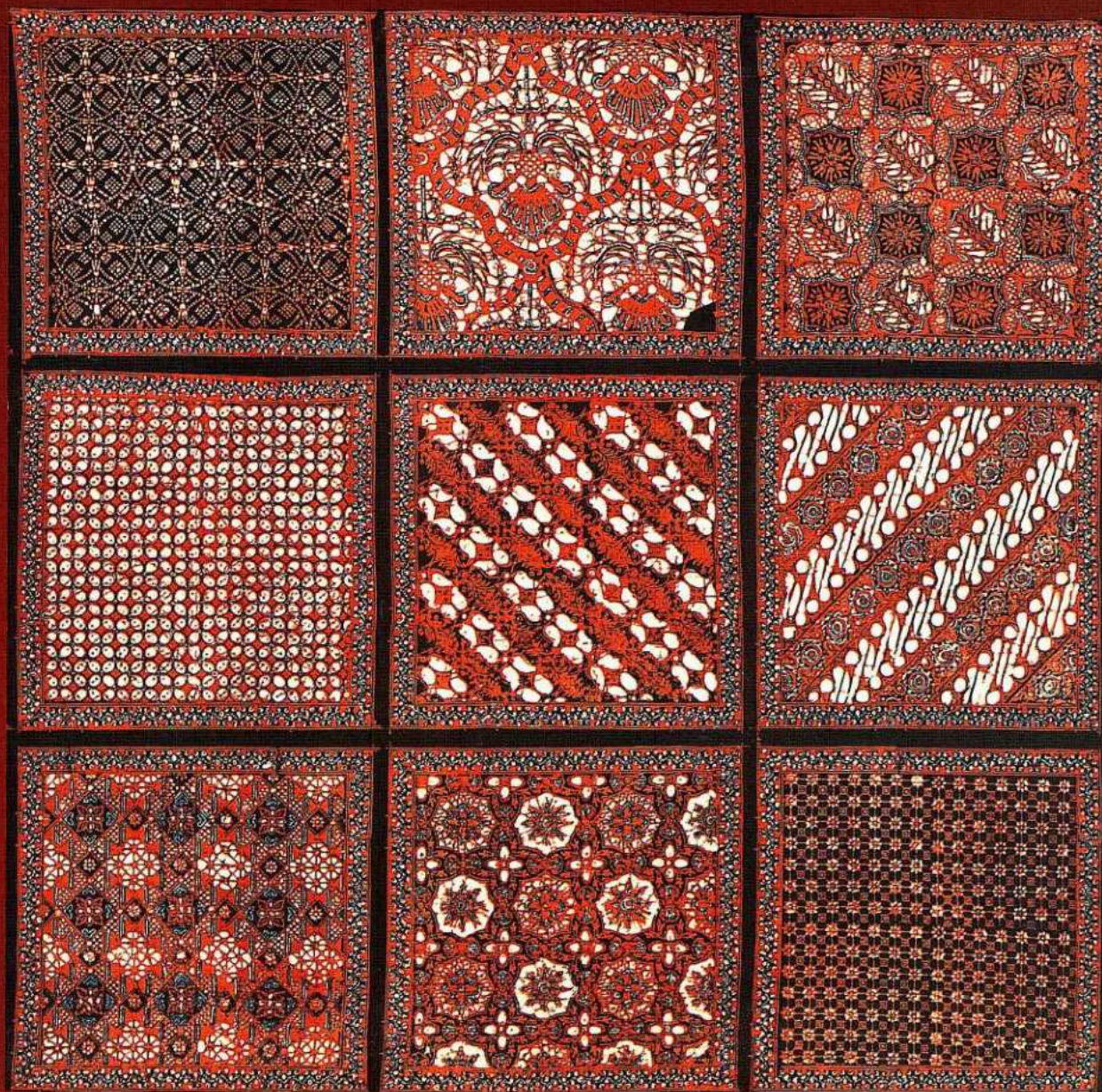
Fabric for skirt
kain panjang
with truntum
pattern.
Indonesia, Java.
Mid of 20th
century.
Cotton,
batik tulis.
103.5 x 247
№ 7891-II

Ткань для юбки
каин панджанг
с узором
тамбал.
Индонезия,
о. Ява.
1970-е гг.
Х/б ткань, ба-
тик чан.
104 x 308
№ 7324-II

Fabric for skirt
kain panjang
with tambal
pattern.
Indonesia, Java.
1970s.
Cotton,
batik cap.
104 x 308
№ 7324-II

26

27



Панно
"Пахтание
океана".
Индонезия,
о. Бали.
Конец XIX –
начало XX в.
Х/б ткань, кле-
евые краски.
135 x 145,5
№ 8740-II

Panel
"Churning
of the Ocean".
Indonesia, Bali.
Late 19th -
early 20th
century.
Cotton,
glue paint.
135 x 145.5
№ 8740-II

28

которые заключены разнообразные декоративные мотивы, как растительного, так и геометрического характера. Их настолько много, что **тамбал** считается энциклопедией батиковых узоров. По одной из версий, такие ткани начали делать в 19 в. в качестве учебного пособия для начинающих мастериц. С течением времени орнамент был эстетизирован и приобрел самостоятельное значение. Он состоит из мотивов благопожелательного характера. Так, помещенные в одном квадрате диагональные ряды S-образных элементов **паранг** связываются с идеей долгой жизни. Другая "клетка" заполнена старинным узором **нитик**, изящные розетки которого напоминают кружевное плетение. Ему приписывается магическая сила оберега. А для выражения идеи славы и божественного покровительства в декор включены изображения крыльев – символов солнечного орла Гаруды. Одежда из тканей **тамбал**, по поверьям, обладает волшебным свойством излечивать от недугов и отворачивать зло.

При наличии таких общих феноменов, как крысы, ваянги и батики, на острове Бали получил развитие и ряд других видов традиционного искусства. В отличие от Явы, здесь сохранилась традиция создания живописных панно, истоки которой восходят к средневековой культовой картине. Каменные алтари и стены храмов украшались живописными завесами на ткани с изображением божеств синкретической религии балийцев¹. Примером подобной композиции служит музейное панно конца 19 – начала 20 в. на тему индуистского мифа о пахтании Мирового океана (ил. 28). В нем рассказы-

sist of various decorative motifs of a floral or geometric character. There are so many of them that **tambal** is considered an encyclopaedia of batik designs. One version is that such fabrics began to be made in the 19th century as a form of educational assistance for those beginning work in workshops. In the course of time this pattern was aesthetised and gained its own significance. It consists of motifs of a benevolent character. Diagonal rows of S-shaped elements **parang** are placed in one square, which are connected to longevity. A different "cage" is filled with an ancient design **nitik**, which elegant rosettes resemble lace braiding. It is attributed to the magical power of a protector. In order to express the concept of glory and divine protection, the decoration includes symbols of wings of the sun eagle Garuda. Clothes made from **tambal** fabrics are believed to possess a magical quality to rid of disease and deter evil.

In the presence of such common phenomena, like kris, wayang and batik, and several other types of traditional art developed on the island of Bali. Unlike Java, the tradition of creating pictures has been preserved there, sources of which date back to religious painting of the Middle Ages. Stone altars and walls of the temples were decorated with pictorial scenes on fabric with the image of divine figures of the syncretic religion of the Bali people¹. An example of a similar composition is one of the museum's hangings dating to the late 19th to early 20th century, on the topic of a Hindu myth about the churning of the World's ocean (Pl. 28). It

1
Огромный пантеон включал пестрый сонм богов, как индуистско-буддийского круга (например, Батара Гуру, отождествляющий одновременно и Шиву и Будду), так и местных культов, связанных с почитанием предков, обожествленных сил природы, среди которых особенно выделяется богиня риса Деви Сри.

A giant pantheon included a mixed assembly of gods of the Hindu-Buddhist sphere (eg. Batara Guru, identified at the same time with Shiva and Buddha), and local cults connected with the worship of ancestors and the powers of nature, particularly the goddess of rice Devi Sri.



*Лев синга на
демо́не Кала.
Индонезия,
о. Бали.
Конец XIX в.
Дерево, резьба,
роспись.
В. 30
№ 8622-II*

*Lion singa on
demon Kala.
Indonesia, Bali.
Late 19th
century.
Wood, carving,
painting.
H. 30
№ 8622-II*

29

вается о том, как боги и демоны, чтобы добыть с океанского дна напиток бессмертия, стали взбивать воды при помощи горы, обвитой космическим змеем. Боги при этом держались за хвост змея, демоны – за голову. Постепенно из глубин океана стали появляться чудесные существа и предметы: небесные девы, белый слон, божественный конь и лишь в конце – волшебный напиток. На панно участники мифического действия расположены в три яруса, а центр композиции отмечен горой, над которой видна фигура белого коня. Декоративная манера живописи проявляется в условности построения – плоскостности и ярком колорите, стилизации фигур в духе **ваянг пурво** и обрамлении их одинаковыми золотистыми ореолами.

Славу Бали составляет также резьба по дереву и камню. Рельефные узоры украшают храмовые и дворцовые постройки, входные двери жилищ и домашние алтари. Традиционная деревянная скульптура включает обширный круг образов от индуистских божеств до анимистических духов. Типичным представителем пестрой гвардии охранителей священных мест выступает крылатый лев **синга**, показанный в музейном образце конца 19 в. сидящим на голове демона Калы (ил. 29). Пасти фантастических существ грозно оскалены, глаза выпучены, а яркая раскраска, свойственная подобным культовым произведениям, усиливает экспрессивно-устрашающий характер их облика. По представлениям балийцев, именно такие демонические черты охранителей должны отпугивать злых духов.

tells of how gods and demons, in order to extract the drink of immortality from the ocean floor, began to whip up the water with the help of a mountain entwined with a cosmic snake. Gods held the snake by the tail while the demons held it by the head. Gradually, marvellous beings and objects began appearing from the depths of the ocean: celestial maidens, a white elephant, a divine horse and in the end, the magical drink. Participants of this mythical event are depicted on the picture in three tiers. The centre of the composition shows a mountain above which the figure of a white horse is visible. The decorative manner of the drawing is revealed in the conventionality of its formation – planarity and bright colouring, the stylisation of figures in the manner of **wayang purwo** and the setting with identical gold halos.

Bali is also famed for wood and stone carving. Relief designs decorate temple and palace buildings, doors of homes and home altars. The traditional wooden sculpture includes an extensive range of images from divine Hindu beings to animistic spirits. A typical representative of multi-ranged protectors of religious places is the winged lion **singa**. It is shown in the museum's image of the late 19th century sitting on the head of the demon Kala (Pl. 29). The fantastic beings are shown with menacing jaws, wide eyes and bright colouring, characteristic of similar religious works, to intensify the expressively frightening nature of their appearance. In the conception of the Bali people, such demonic traits of protectors should frighten off evil spirits.





Щелевой
барабан.
Индонезия,
о. Бали.
Конец XIX –
начало XX в.
Дерево, резьба,
роспись.
В. 105
№ 7434-II

Slitted drum.
Indonesia,
Bali.
Late 19th - early
20th century.
Wood, carving,
painting.
H. 105
№ 7434-II

30

Танцующий
демон.
Индонезия,
о. Бали.
Середина XX в.
Дерево, резьба.
В. 51,5
№ 9001-II

Dancing demon.
Indonesia,
Bali.
Mid 20th
century.
Wood, carving.
H. 51.5
№ 9001-II

31

Столь же выразительны деревянные щелевые барабаны, которые имелись в каждой деревне и использовались как сигнальные, а также во время земледельческих обрядов. Как правило, их вырезали из выдолбленного ствола дерева и придавали им вид удлинённой мужской фигуры с гротескным выражением лица. Битой служил съёмный, подчеркнуто увеличенный фаллос. Музейный барабан, окрашенный в красный тон – цвет крови и ярости, жизненных соков земли, – также имеет утрированные гениталии, что подчеркивает связь этого образа с древними культами плодородия (ил. 30).

С начала 20 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 индуистских мифов, балийских сказок и легенд. Их фигуры то гротескно сплющены (тип "толстяков"), то вытянуты в **ваянговом** стиле. Порой они предстают в сложных позах, слегка пародируя классические танцевальные движения ("Танцующий демон", ил. 31). Вырезанные из ценных пород деревьев скульптуры поражают необыкновенной пластикой форм и высоким мастерством исполнения.

Как уже отмечалось, иной художественной культурой обладают народности,

The same expressive forms have slitted wooden drums, which every village was in possession of, were used as signals as well as during agricultural festivals. They were generally carved from hollow tree trunks and were given the form of an elongated male figure with a grotesque facial expression. The drumstick was a detachable over-sized phallus. The museum's drum, painted in a red tone – the colour of blood and fury, vital juices of the earth – also has exaggerated genitalia that emphasises the connection of this form to the ancient cults of fertility (Pl. 30).

Since the beginning of the 20th century, the realm of interest of Bali carvers, under the influence of European art, has significantly widened. They create not only a religious, but also secular sculptures, usually from unpainted wood. Stories from everyday life appear in small sculptures in which realist tendencies are evident. The unrestrained fantasy of the masters is also found in the works of the characters of Hindu myths and Bali tales and legends, as was the case earlier. Their forms can be grotesquely squashed (the "fatso" type) or stretched in a **wayang** style. At times, they appear in complicated poses, somewhat parodying classical dance moves ("The Dancing Demon", Pl. 31). Cut from rare tree species, the sculptures amaze with their unusual form and high level of craftsmanship.

As already mentioned, different peoples possessed different artistic cultures, many preserving ancient beliefs – the Bataks of Sumatra, the Toraja



во многом сохранившие древние верования, – это батаки Суматры, тораджи Сулавеси, даяки Калимантана, жители островов Лети, Ниаса, Западной Новой Гвинеи и др. Прежде всего следует упомянуть культовую скульптуру из камня и дерева, в которой воплощались 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. Каменная скульптура небольших форм часто была почти не обработана, лишь слегка на поверхности намечались голова и руки божества (почитались даже простые камни, считавшиеся “живыми”, так как в них вселились могущественные духи). Иногда это были изображения пары божеств, слившихся в объятиях (ил. 32), несомненно предназначавшиеся для ритуалов культа плодородия. В обобщенной пластике композиции едва угадываются очертания мужской и женской фигур, а в целом ей придана фаллическая форма.

На острове Лети деревянные антропоморфные скульптуры воспринимались какместилище душ умерших членов общины. Если изображение матери-прародительницы в виде большой сильно стилизованной фигуры с поднятыми руками было местом постоянного пребывания охранительницы рода, то миниатюрные статуэтки **йене** считались временным приста-

of Sulawesi, Dayaks of Kalimantan, and the peoples of Leti, Nias, Western New Guinea and other islands. First of all, religious sculptures from stone and wood should be mentioned, which are incarnated images of the spirits of nature, the first ancestors, the protectors of the family and agrarian deities. In some villages they were kept in communal houses and in others they were laid out during ceremonies on the sacred square. They were also placed in a ploughed field, as it was believed they possessed a magical power which passed into the earth and provided for a good harvest. A small stone sculpture was often unpolished, with the head and hands of the deity slightly outlined on the surface (even simple stones were revered and were considered as “living” because powerful spirits were believed to dwell in them). Sometimes it was the works of a pair of divine beings embracing (Pl. 32), which were without doubt intended for the rituals of the cult of fertility. In a generalised composition of the sculpture the outline of the male and female figures are difficult to make out and usually it is given a phallic form.

Wooden anthropomorphic sculptures on the island of Leti were interpreted as a receptacle of the spirits of deceased members of the community. While the image of the mother-primegenitor, in the form of a large, highly stylised figure with raised hands, was a place of constant stay for the protectors of the family, the miniature statuettes **yene** were considered temporary shelter for the

Скульптура
божества
плодородия.
Индонезия,
о. Суматра.
XIX в.
Камень, резьба.
В. 17
№ 7926-II

Sculpture
of deities
of fertility.
Indonesia,
Sumatra.
19th century.
Stone, carving.
H. 17
№ 7926-II

32



Скульптуры
предков *йене*.
Индонезия,
о. Лети.
Середина XX в.
Дерево, кость,
резьба,
тонировка.
В. 21,5
№ 9149-II,
9150-II

*Sculptures of
ancestors yene.*
Indonesia,
Leti.
Mid 20th
century.
Wood, bone,
carving, toning.
H. 21.5
№ 9149-II,
9150-II

Скульптура
предка.
Индонезия,
о. Сулавеси.
Первая
половина XX в.
Дерево,
х/б ткань,
резьба,
тонировка.
В. 25,5
№ 9257-II

*Sculpture
of ancestor.*
Indonesia,
Sulawesi.
First half of
20th century.
Wood, batik,
carving, toning.
H. 25.5
№ 9257-II

33

34

нищем душ семейных предков, которые могли переселяться в другие предметы и скульптуры. Они выглядели как сидящие мужские и женские фигуры, прижавшие колени к груди и держащие в руках ритуальные сосуды (ил. 33). Глаза *йене* выполнялись из костяных бусин, а тело слегка тонировалось. Во время обряда "вселения души" скульптуры ставили на золотые пластины, а после окончания церемонии переносили под крышу дома, где они и хранились.

Подобного рода скульптура существовала и у тораджей острова Сулавеси, которая предназначалась для сложных ритуалов погребения. Умерших хоронили в пещерах, вырубавшихся высоко в скалах, у входа в которые устанавливались на специальных верандах большие, в человеческий рост, деревянные фигуры в одежде усопших. Так как подготовка к похоронам длилась очень долго, порой несколько месяцев, то тело хранили в особом помещении, а для души умершего делали иногда временную скульптуру небольших размеров. Такова статуэтка предка из музейной коллекции (ил. 34). При всей условности пластического образа определенную реалистичность ему придает костюм, воспроизводящий детали традиционного одеяния тораджей, посох в руке и схематично намеченные морщинки на лице.

Особый интерес в коллекции музея представляет **пустака** – книга батакского жреца (ил. 35). Написанная на грубой бумаге из луба, она складывается гармошкой и имеет обложку из дерева. Подобные кни-



spirits of the family's ancestors, which could also be held in other objects and sculptures. They looked like sitting male and female figures clasping their knees at the chest and holding ritual vessels in their hands (Pl. 33). The eyes of the **yene** were made of beads from bone and the body slightly toned. During the ceremony for the "installation of the spirit" sculptures were placed on gold plates, and after the end of the ceremony, were put under the roof of the house where they were stored.

The Toraja people from the island of Sulawesi had a similar type of sculpture, which was intended for complex burial rituals. The deceased were put to rest in caves, cut high up in rock faces. Large wooden figures of human height and clothed in the deceased's attire were placed on special verandas at the entrance. Since the preparation for the funeral lasted for a long time, at times several months, the body was kept in a special place and a small temporary sculpture was sometimes made for the deceased spirit. A similar ancestral statuette is held in the museum's collection (Pl. 34). For all its conventionality, a costume which reproduces details of the Toraja's traditional dress, a staff in its hand and sketchily outlined wrinkles on the face give it a defined realism.

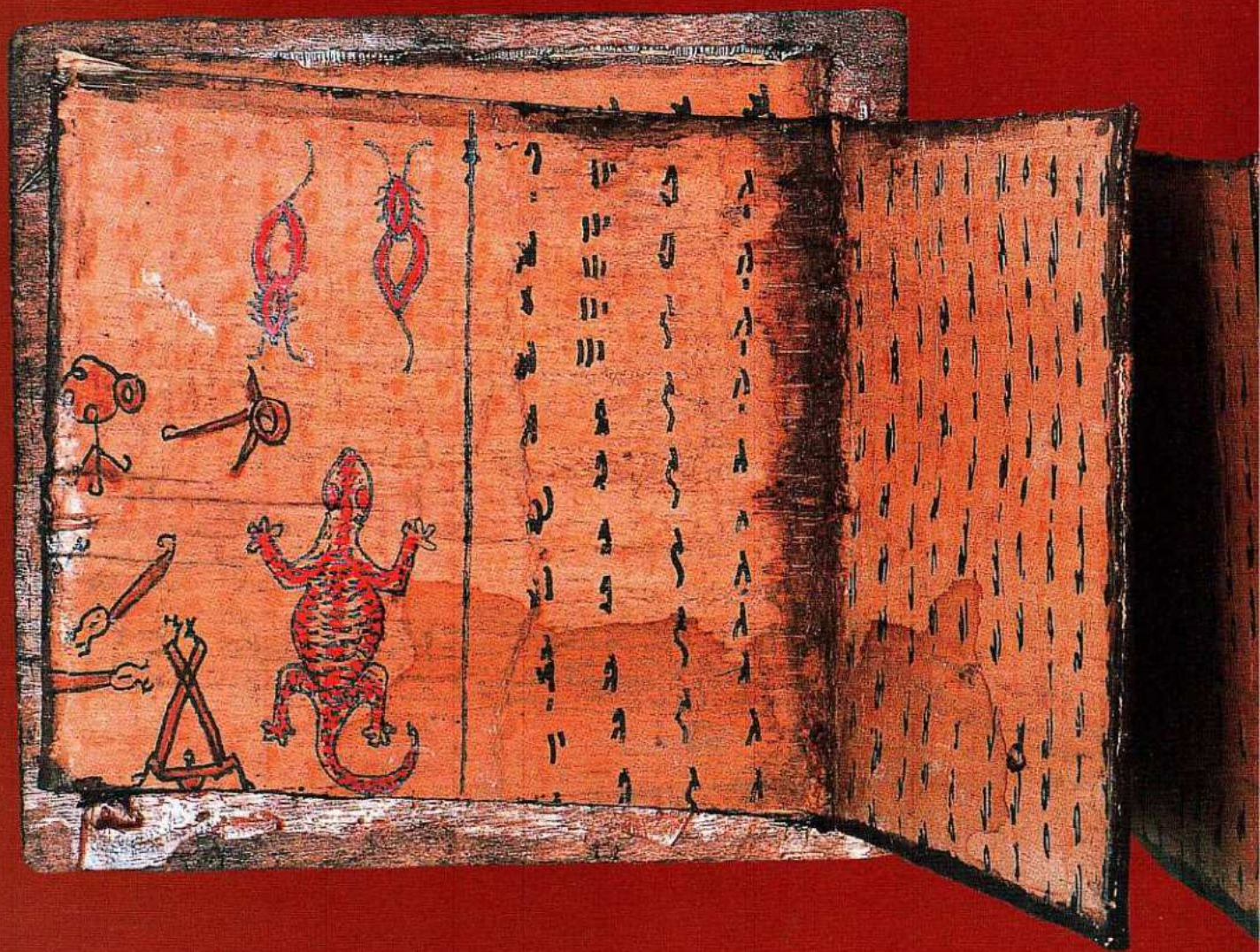
Pustaka – a book of a Batak priest – in the museum's collection is of particular interest (Pl. 35). It is written on folded rough paper from bast and has a wooden dust cover. Similar books along with special staffs were obligatory par-

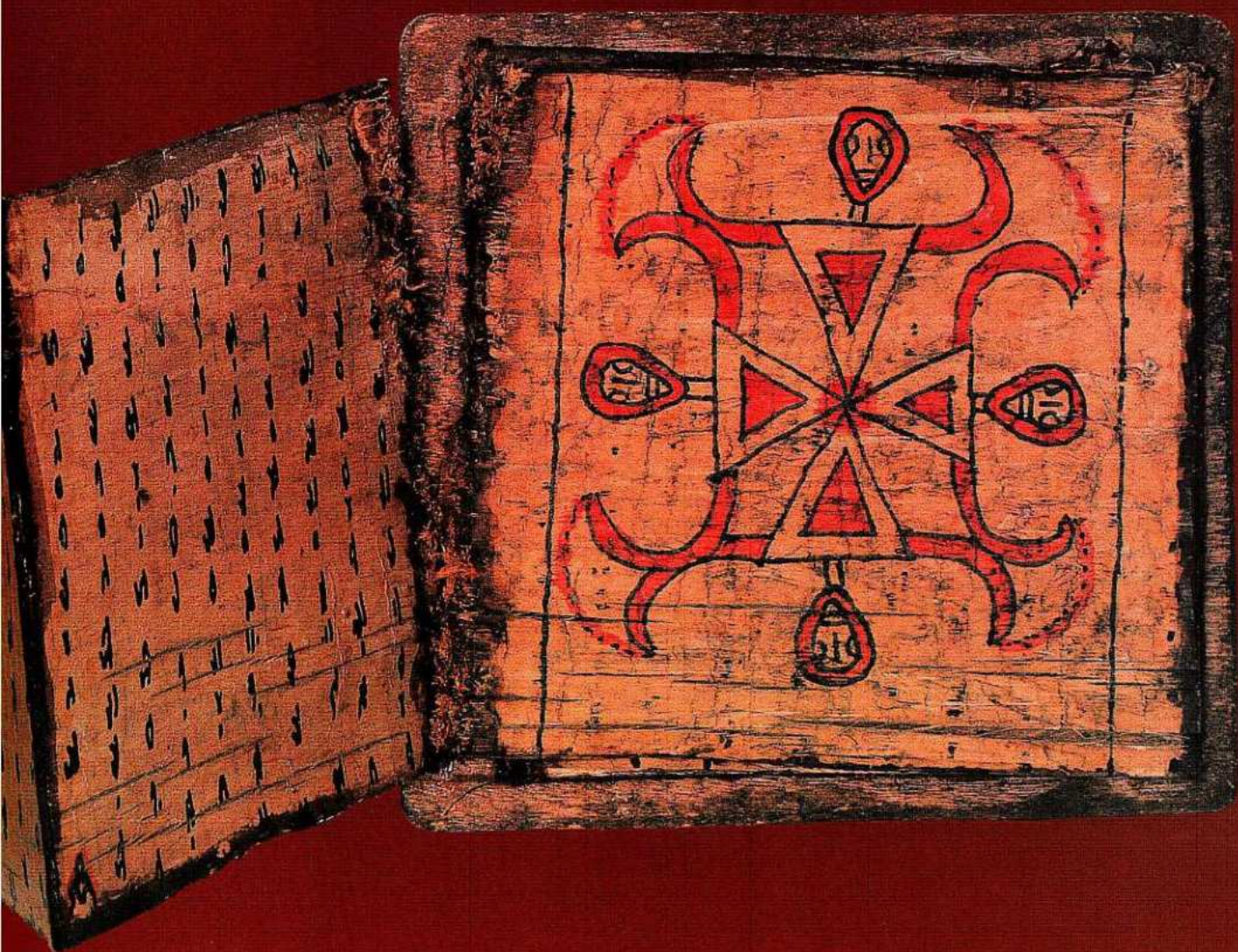


Книга
батакского
жреца.
Индонезия,
о. Суматра.
XIX в.
Дерево, луб,
роспись, резьба.
14 x 13 x 4
№ 7924-II

Book of Batak
priest.
Indonesia,
Sumatra.
19th century.
Wood, bast,
painting,
carving.
14 x 13 x 4
№ 7924-II

35







Ткань **тампан**
с изображением
"корабля
мертвых".
Индонезия,
о. Суматра.
Середина XX в.
Хлопок, ручное
ткачество.
111 x 42,5
№ 9239-II

*Fabric **tampan**
with motif
"ship of the
dead".
Indonesia,
Sumatra.
Mid 20th
century.
Cotton, weaving.
111 x 42.5
№ 9239-II*

36

ги, наряду с особыми жезлами, были обязательными атрибутами жрецов **дату**, в обязанности которых входило лечить людей, давать предсказания, совершать необходимые ритуалы при родах, женитьбе, похоронах и т.п. **Пустаки** содержат сведения о военной и лечебной магии, в них приводятся заклинания, астрологические схемы, толкования различных примет при гадании. На обложке музейной книги и на одной из страниц помещены фигурки ящериц, которым батаки Суматры издавна поклоняются как воплощениям богини земли Бораспати ни Тано. Она является хранительницей рода и домашнего очага, покровительницей сельскохозяйственных работ.

В обрядовой практике батаков важное место отводится ритуальным тканям, особо значимыми среди которых являются завесы и покрывала с "кораблем мертвых". Этому мотиву, восходящему к Донгшонской эпохе, приписывались магические защитные свойства. Покрывала **тампан** для церемониальных даров из музейной коллекции заткана изображениями двухпалубных кораблей, изображающих массой деталей и персонажей (ил. 36). На нижней палубе видна человеческая фигура с лошадками по бокам, на верхней – "предки" на слоне, деревьямачты. Корабль обрамлен меандровидными завитками, которые воспринимаются как знаки вечности и бессмертия. Вся композиция в целом является аллегорическим образом Вселенной и связана с представлениями о странствии души умершего, направляющейся на корабле в загробный

aphernalia for **datu** priests, whose responsibilities included treating people, making prophecies, and performing necessary rituals during births, weddings, funerals etc. **Pustaka** contains information about military and medicinal magic and includes spells, astrological charts, and interpretations of different fortune-telling. Figures of lizards are placed on the dust cover of the book and one of its pages. Bataks of Sumatra have long worshiped these figures as an incarnation of the goddess of the earth Boraspati ni Tano. She serves as the keeper of the family and the home as well as the patroness of agricultural work.

Ritual fabrics take an important place in the ceremonial practice of Bataks; especially significant are those which serve as hangings and coverings with the "ship of the dead". This motif, which dates back to the Dong Son era, had the attributes of magical protective properties. The woven museum's cloth **tampan** for covering ceremonial gifts is decorated with images of double-decked ships rich in a mass of detailing and characters (Pl. 36). A human figure is visible on the lower deck with horses on each side of him, while on the upper deck, there are tree-masts and "ancestors" sitting on an elephant. The ship is set in a frame of meandering curls that are interpreted as signs of eternity and immortality. The composition as a whole generally serves as an allegorical image of the Universe and is connected with representations of wandering dead souls crossing over to the afterlife aboard the ship. The

1

Натянутые на деревянную раму нити собираются в небольшие пучки и по нанесенному предварительно рисунку обвязываются волокнами или нитями. Затем снятые нити опускаются в краситель, для которого используются вещества растительного происхождения. Такая техника известна также в других странах и регионах. Например, в Средней Азии так создаются знаменитые **абровые** ткани, название которых произошло от персидского слова **абр** – "облако".

Stretched on a wooden frame, the threads are gathered in a small bunch and the preliminary design is bound with threads or fibres. Then the threads are put in natural plant dyes. Such a technique is well-known in other countries and regions.

For example, in Central Asia the famous **abr** fabrics are produced, the name of which comes from the Persian word **abr** meaning "cloud".

мир. Мачта корабля превращена в Древо мира или шаманское дерево. По нему, как считают батаки, душа шамана передвигается в другие миры, чтобы осуществить связь с духами предков. Дуалистическая концепция Вселенной, характерная для мировоззрения индонезийцев, подчеркивается и черно-белой колористической гаммой **тампана**.

В коллекции художественного текстиля Индонезии хранятся ткани **икаты**, известные во всем мире благодаря техническому совершенству их изготовления, богатству и смысловой насыщенности орнаментики. На многих островах они до сих пор сохраняют свое функциональное значение, присутствуя и в национальном костюме, и в традиционной обрядности. Само название **икат** (малайское "обвязка") указывает на оригинальный метод декорирования тканей путем резервации и окраски нитей до процесса ткачества¹. Натуральные красители определяют основную гамму индонезийских икатов – сине-красную, их смешение дает дополнительные оттенки: фиолетовые, сиреневые, малиновые, красновато-коричневые. Орнаменты обладают характерной "размытостью" контуров, получающихся в результате затеков краски под нити обвязки и технологии ткачества. Этот удивительный эффект придает рисункам некую зыбкость и расплывчатость.

Различная окраска и орнаментация тканей могли указывать на определенный социальный статус владельца. Знатные люди острова Сумба носили наплечные накидки **хинги** красочных расцветок, в то время как колористическая гамма икатов простых людей

ship's mast is representative of the Tree of the world or the shaman Tree. It is considered that the soul of the shaman moves by this tree to other worlds to establish contact with the spirits of the ancestors. The dualistic conception of the Universe is characteristic of Indonesian philosophy and is accentuated by the black and white colour range of the **tampan**.

The Indonesian artistic textiles in the collection include **ikat** fabrics, which are famous throughout the world due to the technical perfection of their preparation and the semantic richness of the ornaments. They still keep their functional significance on many islands and are present in national costume and in traditional ceremonies. The name itself, **ikat** (Malay for "band"), indicates the original method of decorating fabrics by way of reservation and dyeing the threads to the process of weaving¹. The natural dyes of blue and red represent the prominent colours of ikat, and mixing them creates additional shades of violet, lilac, crimson and reddish brown. Ornaments possess a characteristic "fuzziness" of contours as the result of dye leakage under the binding threads and the technology of the weaving. This surprising effect adds a certain instability and diffusiveness to the pictures.

Various dyes and ornamentations of the fabrics could define the social status of the owner. Noble people on the island of Sumba wore shoulder cloaks **hinggi** of vivid colours, while simple people were limited to wearing blue-white tones. Ornaments and their placement

ограничивалась сине-белыми тонами. Орнаменты и их ярусное размещение на ткани своеобразно отражают иерархическую структуру общества. Геометрические узоры в средней полосе ассоциируются с верховным правителем общины, который жил в центре поселения, обрамляющие полосы — с местной знатью и простыми людьми, а самые крайние — со слугами и рабами. Узоры центра состоят из разных геометрических фигур, каждая из которых имеет свое значение. Так, на музейном **хинги** в середине помещен мотив **кариху**, стилизованно воспроизводящий двустворчатую раковину (ил. 37). 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 верхнем ярусе расположены парами фигурки лошадей — символы воинской доблести. Коня также считали перевозчиком душ умерших в загробное царство. В ритуальные ткани с изображением всадников и коней завертывали тело усопшего правителя перед погребением, во время которого нередко совершали заклинание его любимого коня². В декор **хинги** обязательно включали мотивы птиц, которые связывались с сакральными силами небесного пространства. Наиболее часто изображался петух, олицетворяющий солнечную энергию и мужское начало и, соответственно, воинскую храбрость. Знаком мужественности является также собака, схематичные фигуры которой можно видеть в нижнем ярусе **хинги**. Помещенные на полотне омары, наряду с другими ракообразными, меняющими свой панцирь,

within horizontal bands on fabrics distinctly reflect the hierarchical structure of society. Geometrical designs in the middle region are associated with the supreme ruler of the community, who lived in the centre of the settlement. Framed bands were associated with local nobility and simple people, while decorated edges were for servants and slaves. The central patterns consist of different geometrical figures, each of which has its own meaning. The museum's **hinggi** is decorated with a motif **karihu** placed in the middle, which is a stylised image of a clam shell (Pl. 37). This is a symbol of unlimited power and strength of a ruler who can punish anyone for breaking the law, which is similar to how a small clam can pinch the fingers of even the biggest man. Pairs of horse figures are arranged in the upper band, which are symbols of military valour. Furthermore, the horse was believed to carry souls from this world to the afterlife. Ritual fabrics often displayed horsemen and horses wrapping the body of a deceased ruler before burial, during which his favourite horse was often sacrificed². **Hinggi** decorations always included bird motifs, which were connected with sacral powers of the heavenly sphere. The cock was the most widely used image, which embodies the sun's energy, a male beginning, and thus, military courage. Another sign of masculinity was the dog, schematic figures of which can be seen in the lower band of the **hinggi**. Several island peoples revered the lobster and other crustaceans in their shed-

2

Сумбанцы — это единственный в Индонезии народ, который занимается разведением лошадей. Для них конь был, да и сейчас остается главным источником богатства.

The Sumban people are the only in Indonesia who breed horses. The horse for them was and remains the main source of wealth.



Накидка хинги.
Индонезия,
о. Сумба.
Середина XX в.
Хлопок, икат,
ручное
ткачество.
227 x 113,5
инв. № 9235-II

Cloak hinggi.
Indonesia,
Sumba.
Mid 20th
century.
Cotton, ikat,
weaving.
227 x 113,5
№ 9235-II

37

почитались у ряда островных народов как тотемы и служили знаками долголетия.

Наиболее "экзотическим" выглядит на сумбанских тканях мотив **андунг** – "дерево с черепами". Он представляет собой стилизованное изображение дерева с прямым стволом и симметрично расположенными ветвями, которые увенчаны человеческими головами. В этом узоре нашел отражение традиционный обычай охоты за головами, который в прошлом играл важную роль в культуре Сумбы, как и на многих других островах Индонезии. Вплоть до 30-х гг. 20 в. совершались набеги на чужие деревни, воины добывали ценности и забирали с собой головы поверженных врагов. По возвращении домой вождь приказывал установить у входа в деревню "дерево", на которое и вывешивали добытые головы. Жители верили, что жизненные силы человека сохраняются после смерти в его черепе и могут передаваться окружающей среде. Узор **андунг**, таким образом, должен свидетельствовать о воинской доблести и силе владельца, защищать его и приносить благополучие. На музейном шарфе, выполненном в технике ручного ткачества, этот мотив чередуется с фигурами воздевших руки к небу предков, словно взывающих о защите и божественном покровительстве (ил. 38).

Символика, связанная с обычаем охоты за головами, нашла отражение и в холодном оружии островного мира. Один из наиболее интересных экспонатов в индонезийской коллекции – меч вождя с острова Нias (ил. 39, 40). Внимание в нем привлекает прежде всего необычный, укрепленный в

ding phase as a symbol of longevity, which are shown on the fabrics.

The **andung** motif – "the tree of skulls" is the most "exotic" of Sumban fabrics. It is a stylised representation of a tree with a straight trunk and symmetrically arranged branches, which are crowned with human heads. A reflection of the traditional custom for the hunt of heads is found in this pattern. The hunt played an important role in the culture of Sumba as on many other islands of Indonesia. Purges on other villages took place up until the 1930s, during which valuables were pilaged and the heads of overthrown enemies taken. On returning home, the chief ordered a "tree" to be mounted at the entrance of the village on which the taken heads were hung. Inhabitants believed that a man's vital powers are preserved in his skull after his death and can be passed on to those nearby. The **andung** design must therefore be evidence of military valour and the strength of its owner, which protects him and brings him good luck. The museum's scarf, which was hand woven, has this motif alternating with figures of ancestors with hands raised to the sky, as if calling for protection and divine wardship (Pl. 38).

The symbolism related to the custom of collecting heads found reflection in the cold arms of the island world. One of the most interesting exhibits of the Indonesian collection is a chief's sword from the island of Nias (Pl. 39, 40). It attracts attention principally because of its unusual spherical object in the upper part of the sword

Шарф с узором
андунг.

Индонезия,
о. Сумба.

XX в. Хлопок,
ручное ткаче-
ство.

55 x 122

№ 9231-II

Scarf with
pattern andung.

Indonesia,
Sumba.

20th century.

Cotton, weaving.

55 x 122

№ 9231-II



Рукоять меча
в виде головы
дракона
ласара.
Индонезия,
о. Нюас.
XX в. Дерево,
резьба.
Дл. 14
№ 8742-II

Handle
of sword
in the shape of
dragon lasara.
Indonesia,
Nias.
20th century.
Wood, carving.
L. 14
№ 8742-II

39





Меч в ножнах.
Индонезия,
о. Нюас.
XX в.
Металл, дерево,
ковка, резьба.
Длина
с ножнами 61
инв. № 8742-II

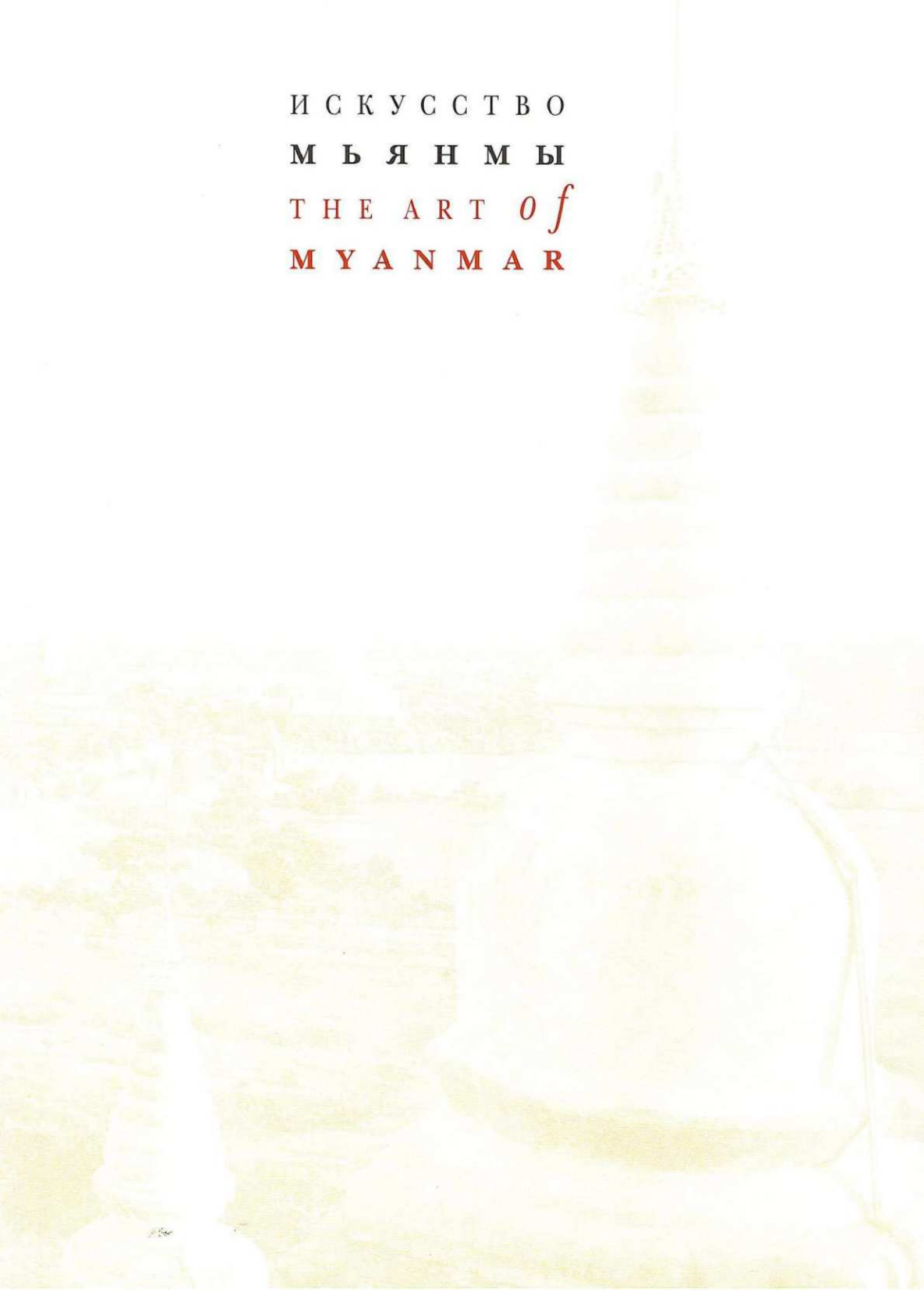
Sword in sheath.
Indonesia,
Nias.
20th century.
Metal, wood,
forging, carving.
Length with
sheath 61
№ 8742-II

40

верхней части ножен шаровидный предмет, составленный из деревянных "клыков". Такие шары иногда делались из настоящих клыков и когтей животных и являлись амулетами, оберегающими владельца оружия. Рукоять меча выполнена в виде головы дракона **ласара** с широко раскрытой пастью. Это мифическое животное, по мнению ниясцев, объединяло в себе и небесную, и земную сущности и поэтому имело черты представителей двух миров: змееобразное тело (знак земли) и нарост на носу, как у птицы-носорога (знак неба). На голове дракона изображен обхвативший ее руками и ногами предок, магическая сила которого должна придавать воину дополнительную силу и делать его неуязвимым. Рукоять клинка является настоящей миниатюрной скульптурной композицией, выполненной с необычайной фантазией и мастерством, столь характерными для традиционного индонезийского искусства.

made from wooden "canines". Sometimes these were made from genuine canines and animal claws and served as amulets that protected the weapon's owner. The sword's handle was made in the form of a dragon's (**lasara**) head with a wide-open jaw. In the opinion of the Nias people, this mythical animal embodied a celestial and earthly essences, and therefore had the characteristic traits of two worlds: a snake-like body (symbol of the earth) and a scale on the nose, like on the hornbill (the symbol of the heaven). The ancestor is depicted on the dragon's head holding onto it with his hands and legs, whose magical power gives a warrior additional strength and makes him invincible. The handle of the blade is a genuine miniature sculptured composition executed with an unusual display of imagination and craftsmanship, which is particularly characteristic of the traditional art of Indonesia.

ИСКУССТВО
МЬЯНМЫ
THE ART *of*
MYANMAR



*Я слышал прежде, что золотая наша земля
Не знает пределов,
Но где ее окраины – вообразить не мог!*

У Мья Сан (1723–1799)
Из поэмы "К тусклоликой луне"

*I once heard, that our golden land
Knows no boundaries,
And where her borders lie – I couldn't begin to imagine!*

U Mya San (1723–1799)
From the poem "To the Dim-faced Moon"

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 (1–2 вв. н.э.). Большинство исследователей, реконструируя древнюю географию региона, помещают эти страны в Южной Мьянме, где уже в начале нашей эры существовало процветающее княжество народа монов Раманадесса (1–10 вв.). В Центральной Мьянме, в среднем течении Иравади¹, сложилось государство народа пью Шрикшетра (1–9 вв.). Подробное описание его городов с сотнями монастырей и позолоченных ступ сохранилось в средневековых китайских летописях. Руины некогда величественных культовых зданий, обнаруженные в пьюской столице 2–4 вв. Пейтано², являются одними из самых ранних буддийских памятников на территории Мьянмы, а почти полностью сохранившиеся ступы и храмы 5–9 вв. в городе Таякетая представляют основные типы, получившие дальнейшее развитие в бирманском зодчестве.

Среди множества найденных в пьюских городах предметов (алтарные рельефы и статуи из камня и металла, серебряные реликварии, керамические урны, монеты, печати, бусы) особую группу составляют votive tablets, предназначенные для закладки в реликварные камеры и стенные ниши ступ и храмов. На миниатюрных пластинках, выполненных из терракоты при помощи штампа, помещались рельефные фигурки будд в окружении других божеств и символов. Одна из хранящихся в музейной коллек-

Suvarnabhumi – "Golden Land" – is how the Indians called the western coast of Indo-China in the antiquities. The ancient Greek historian Claudius Ptolemaeus (1st to 2nd centuries AD) wrote of the "Golden" and the "Silver" lands situated in these places. Most researchers reconstructing the ancient geography of the region place these countries in South Myanmar, where the prosperous principality of Ramanadessa existed (1st to 10th centuries). On the banks of the river Ayeyarwaddy in Central Myanmar¹ the state Shri Kshetra of the Pyu people arose (1st to 9th centuries). A detailed description of its cities with hundreds of monasteries and gilded stupas was preserved in Chinese medieval chronicles. Ruins of once majestic religious buildings coming to light in the Pyu capital Beikthano² (2nd to 4th centuries) are some of the earliest Buddhist monuments in Myanmar. The almost completely preserved stupas and temples from the 5th to 9th centuries in the city of Thayekhetaya represent the main types of Burmese architecture which developed later.

Among the numerous objects found in the Pyu cities (altar reliefs and statues from stone and metal, silver vessels for relics, ceramic urns, seals and beads) there is a special group which consists of votive tablets, intended for laying in the relic chambers and wall recesses of stupas and temples. Relief figures of Buddha in the midst of other divine beings and symbols were placed on miniature plates made from embossed terracotta. One of

¹ Иравади, крупнейшая река страны, названа в честь мифического белого слона. Долина реки и ее притоков считается колыбелью бирманской цивилизации – именно здесь часто встречаются стоянки людей каменного и бронзового веков, закладываются основы традиционной культуры.

Ayeyarwaddy is the longest river in the country and is named in honour of a mythical white elephant. The river valley and its tributaries are considered the cradle of the Burmese civilisation. This was a frequent settling point for people in the stone and bronze ages, where the foundations of traditional culture were laid.

Вотивные таблички.
Мьянма.

Терракота.

a) Паган.

Конец XII–XIII в.

13,5 x 9

№ 5357-II

b) Пейтано.

VI–VII вв. 8,7 x 7,7

№ 5358-II

c) Паган. XI в. 6,5 x 6,5

№ 5359-II

Votive tablets. Myanmar.

Terrocota.

a) Bagan.

Late 12th - 13th centuries.

13.5 x 9

№ 5357-II

b) Beikthano.

6th-7th centuries. 8.7x7.7

№ 5358-II

c) Bagan. 11th century.

6.5x6.5

№ 5359-II

41



b



c



ции табличек, датируемая 6–7 вв. (ил. 41, справа), содержит композицию из трех фигур: сидящего в центре Будды в так называемой «европейской» позе (**праламбанасана** – с опущенными ногами) и двух бодхисаттв, находящихся в «царственной» позе (**раджалиласана** – одна нога опущена, другая покоится на пьедестале). Такая иконография характерна для раннесредневековой пластики ряда буддийских стран региона, и ее довольно частое использование связано, вероятно, с некоторым преобладанием буддизма махаяны с его развитым пантеоном бодхисаттв. Вместе с тем в этот период (до 10 в.) были разработаны и другие иконографические типы, вошедшие в традиционный канон бирманского культового искусства.

the tablets held in the museum's collection dates back to the 6th to 7th centuries (Pl. 41, right) and contains a composition of three figures: Buddha sitting in the centre in a so-called "European" pose (**pralambanasana** – with feet on the floor) and the two bodhisattvas sitting in a "royal" pose (**rajalilasana** – one foot on the floor, the other resting on a pedestal). Such iconography is characteristic of early medieval sculptures in several Buddhist countries of the region and the fact that it is used quite often is connected, in all likelihood, with the prominence of Mahayana Buddhism with its developed pantheon of bodhisattvas. Besides this, other iconographic types of the traditional canon of Burmese religious art were developed in this period (until the 10th century).

2

Город носил имя легендарной правительницы Пейтано, получившей от бога Вишну вместе с царством сто тысяч горшков. Найденные на территории города многочисленные сосуды использовались, по мнению археологов, и в быту, и в обрядах кремации. Одна из таких погребальных урн хранится в музее.

The city carried the name of the legendary ruler Beikthano who received the principality and 100,000 pots from the god Vishnu. Archaeologists presume that they were used in everyday life as well as during cremation ceremonies. One such funeral urn is held in the museum.

1
Наты, по представлениям бирманцев, населяют весь мир: есть духи объектов природы, духи местностей и домашнего очага. В Паганский период к ним были причислены 37 духов легендарных и исторических деятелей, защитников всей страны, а во главе пантеона поставлен **нат** Тиджамин, отождествленный с индуистским богом Индрой.

Nats, in the Burmese mind, inhabit the whole world and are spirits of nature and spirits of the home and locality. 37 spirits of legendary and historical figures, as well as defenders of the country, were added in the Bagan period. The base of the pantheon contains the **nat** Thigaymin, who is identified with the Hindu god Indra.

На другой votивной табличке (ил. 41, центр) Будда сидит в позе лотоса (**падмасана** – со скрещенными ногами) с жестом **дхармачакра** (поворот Колеса Закона), символизирующим прочтение Просветленным первой проповеди и начало распространения его учения в мире. Как знаки достижения им нирваны помещены на фоне пластины маленькие ступы, а в качестве охранителей – мифические животные. Самым же популярным образом стал Будда с жестом **бхумиспарша** (касание земли), иллюстрирующим важнейший момент его жизни, когда после 49-дневной медитации он постиг благородные Истины и стал Просветленным, т.е. Буддой. В этой иконографии, на рельефах и в живописи, его часто окружают аркой, как на музейной табличке (ил. 41, слева), – это условное изображение драгоценного павильона, созданного, по легенде, богом Индрой для защиты медитирующего Будды от непогоды. Арку осеяют зонт – символ небесного покровительства и ветви священного фикуса – дерева Просветления, под которым происходило знаменательное событие. Vотивные пластины нередко снабжались в нижней части посвятельной надписью, чаще всего на пали – языке священных буддийских текстов.

Две последние рассмотренные таблички относятся к эпохе Паганского королевства (1044–1287), первого собственно бирманского государства. Бирманцы, или племена мьянма, начавшие с 9 в. активно мигрировать в долину Иравади из северо-восточных районов, полностью подчинили и ассимилировали народ пью, который навсегда исчез с

On the other votive tablet (Pl. 41, centre) Buddha is sitting in a lotus pose (**padmasana** – with crossed legs) making a **dharma-cakra** gesture (rotation of the Wheel of the Law), symbolising the reading of the first sermon by the Enlightened and the beginning of its teaching becoming widespread throughout the world. As signs of attainment of nirvana, small stupas were placed on the background of the tablet and mythical animals on the sides are interpreted as protectors. The most popular image of Buddha was of him with a **bhumisparsha** gesture (touching the earth), illustrating the most important event of his life when after 49 days of meditation he comprehended the noble Truths and achieved Enlightenment, i.e. became Buddha. On reliefs and in drawings of this type of iconography he is often surrounded by an arch, as on the museum's tablet (Pl. 41, left). This is a conventional representation of a precious pavilion created, as the legend goes, by the god Indra to protect the meditating Buddha from bad weather. An umbrella shades the arch, which is a symbol of celestial protection, and branches of a sacred fig, the tree of Enlightenment, under which significant events occurred. Plates were often adorned with holy inscriptions in the lower part, and were most often in Pali – the language of sacred Buddhist manuscripts.

The last two examined tablets relate to the era of the Bagan kingdom (1044-1287), the first Burmese state proper. The Burmese, or the Myanmar tribes, began to actively migrate to the Ayeyarwaddy valley from the 9th century from the north-western

исторической арены. Но их культурное наследие не пропало — бирманцы восприняли и освоили художественные достижения предшествующей эпохи. Государственной религией страны был объявлен буддизм тхеравады, который мирно уживался с древним анимистическим культом духов — **натов**¹. Буддийские памятники, возникшие в период Паганского королевства, позволяют считать его “золотым веком” бирманского искусства. Созданная за удивительно короткий срок столица — город Паган с “пятью тысячами храмов”² — поистине одно из чудес света, сокровищница архитектуры, живописи и скульптуры. К шедеврам национального зодчества относятся ступа Швезигон (1084–1113) и храм Ананды (1091). В композиционной структуре ступы нашла наиболее законченное выражение буддийская космологическая идея о находящейся в центре мира горе Мьинмо (Меру), а богатейшее убранство храма Ананды — “пламенеющие” порталы, лепные и скульптурные изображения фантастических животных, фризы изразцов со сценами из предыдущих жизней Будды — создавало облик божественной обители, прибежища всех существ Вселенной. Разработанный паганскими мастерами тип стоящей на высоком ступенчатом основании колоколообразной ступы с зонтичным шпилем лег в основу многих культовых сооружений, в том числе и “Золотой славы” Мьянмы — ступы Шведагон в Янгоне (бывшем Рангуне)³. Неоднократно перестраиваемый Шведагон к концу 18 в. превратился в величественный памятник на вершине холма с кольцом из изящных ступ, повторяющих силуэт взметнув-

regions and subdued and assimilated the Pyu people. These people once and for all disappeared from the historical arena. Nevertheless, their cultural heritage was not lost, and the Burmese accepted and mastered the artistic achievements of the previous epoch. Theravada Buddhism was announced as the country's state religion, which was in harmony with the ancient animistic cult of **nat** spirits¹. The period of the Bagan kingdom when magnificent Buddhist monuments appeared can be considered the “Golden Age” of Burmese art. The capital city of Bagan was created in a surprisingly short period of time with “five thousand temples”² and is indeed one of the wonders of the world — a treasure-trove of architecture, painting and sculpture. Masterpieces of national architecture include the Shwezigon stupa (1084–1113) and the Ananda temple (1091). The composite structure of the stupa is considered the most complete representation of the Buddhist cosmic concept that Myinmo mountain (Meru) was located in the centre of the world. The richest adornments of the Ananda temple — “blazing” portals, moulded and sculptured images of fantastic animals, friezes of tiles with scenes from Buddha's previous lives — all created the appearance of a sacred dwelling, a refuge of all beings of the Universe. A special type of bell-like stupa with a highly elevated foundation and an umbrella spire developed by Bagan masters was the basis of many religious structures including the “Golden Glory” of Myanmar — the Shwedagon stupa in Yangon (formerly Rangoon)³. The repeatedly reconstructed

2

По оценкам Археологического управления Мьянмы, в 11–13 вв. на территории Пагана было построено более 4000 ступ и храмов, количество которых принято округлять до пяти тысяч, из них сохранилось более 2300 памятников.

According to appraisals of the archaeological board of Myanmar, more than 4000 stupas and temples were built in Bagan in the 11th to 13th centuries. This number is usually rounded up to 5000, of which 2300 monuments have been preserved.

3

Согласно легенде, первая ступа появилась на этом месте еще при жизни Будды, и в ее реликварную камеру были заложены восемь золотых волос, подаренных бирманским купцам самим Просветленным.

Legend tells that the first stupa appeared in this place when Buddha was still alive and eight golden hairs given to Burmese merchants by the Enlightened himself were placed in its relic chamber.

Будда с жестом
бхумиспарша.
Мьянма,
Мандалай.
XIX в.
Дерево, лак,
резьба,
позолота.
В. 49,7
№ 7662-II

*Buddha with
gesture
bhumisparsha.
Myanmar,
Mandalay.
19th century.
Wood, lacquer,
carving, gilding.
H. 49.7
№ 7662-II*

42

шегося на 100-метровую высоту золотого конуса.

Изображения Будды, господствующие в культовой пластике Мьянмы, всегда наделялись "признаками совершенства" Великого человека. В строгих рамках канона мастера, тем не менее, находили место для творческого самовыражения. Бирманские будды легко узнаются по округлым лицам с узкими губами, сильно вогнутым длинным ушным раковинам, по форме полусферической **уш-ниши**, коническое навершие которой называют "бутоном лотоса", и мягкой и пластичной моделировке тела (ил. 42). Среди канонических жестов предпочтение отдавалось **мудрам бхумиспарша** и **дхьяна** (медитирующий). Скульптуры покрывали сусальным золотом, ибо, согласно легенде, тело Будды уже при рождении излучало сияние, так как из каждой поры на коже рос золотой волосок. На деревянные статуи перед золочением накладывался слой коричнево-бордового лака. Пьедесталы обычно украшали лепестками лотоса – цветка, ставшего эмблемой буддийского вероучения. В его символику, помимо значений чистоты и знания, входит представление о нем как о божественной опоре и поддержке.

В алтарной пластике Пагана получил распространение такой тип композиции, как "Великий учитель в окружении учеников". По обе стороны статуи Будды располагались меньшие по размеру фигуры монахов с бритыми головами и почтительно сложенными в молитвенном жесте руками. Фрагментом подобной композиции одного из верхнебирманских храмов 13–14 вв. является

Shwedagon had by the end of the 18th century turned into a majestic monument on the summit of a hill with a ring of graceful stupas repeating a silhouette and a golden cone shooting up to a height of 100 metres.

Representations of Buddha, predominant in the religious sculptures of Myanmar were endowed with "signs of perfection" of the Great Man. Although the realms of the masters' canon were strict, there was always a place for artistic self-expression. Burmese Buddhas are easily recognised by a rounded face with narrow lips, curved ears with long earlobes, a half-spherical **ushnisha**, the conical end of which is called "the lotus bud", and a soft and supple modelling of the body (Pl. 42). Among the canonised gestures, preference was given to **mudras bhumisparsha** and **dhyana** (meditating). Sculptures were covered with gold leaves because, according to legend, the body of Buddha upon birth radiated light, since a golden hair grew from every pore of his skin. Before gilding wooden statues, a layer of brown-claret lacquer was applied. Pedestals were usually decorated with lotus petals – the flower placed with the emblems of Buddhist teaching. Besides the meaning of cleanliness and knowledge, its symbolism included a representation of him as divine support.

Such a composition as "The Great Teacher Surrounded by Disciples" became widespread in Bagan altar sculptures. On both sides of the Buddha's statue there are small figures of monks with shaved heads with hands set in a respectful praying position. A fragment of a similar



Голова ученика
Будды. Фраг-
мент скульп-
туры.
Мьянма, про-
винция Сагаин.
XIII–XIV вв.
Мрамор, резьба,
роспись,
позолота.
В. 12,4
№ 7723-II

Head of Bud-
dha's disciple.
Sculpture frag-
ment. Myanmar,
Sagain province.
13th - 14th
centuries.
Marble, carving,
painting, gild-
ing.
H. 12.4
№ 7723-II

Фрагменты ар-
хитектурного
декора.
Мьянма, Ман-
далай. Вторая
половина XIX в.
Дерево, лак, су-
сальное золото,
резьба, инкрус-
тация цвет-
ным зеркаль-
ным стеклом:

а) фантасти-
ческое существо
кейнари.
38 x 12,5
№ 5363-II
б) дракон **ная**.
42 x 9
№ 5360-II

Fragments
of architectural
decor.
Myanmar,
Mandalay.
Second half of
19th century.
Wood, lacquer,
gold leaf,
carving, inlaid
with coloured
mirror glass:

а) fantastic
being **keinari**.
38 x 12.5
№ 5363-II
б) dragon **naya**.
42 x 9
№ 5360-II

43

44



скульптурная голова ученика Будды (ил. 43). Спокойный и кроткий лик монаха с полу-прикрытыми глазами отличается той же одухотворенностью и теми же чертами совершенства, что и лица будд (отсутствуют лишь **ушниша** и мелкие завитки волос). Мраморная голова сохранила остатки росписи и позолоты, которыми по традиции всегда украшали культовую скульптуру.

Объединение страны королями династии Коунбаун (1753–1886) способствовало расцвету позднефеодальной культуры. В Верхней Мьянме возникли новые города, самым значительным из которых стал Мандалай, основанный в середине 19 в. у подножия холма, на котором, по преданию, побывал Будда и указал место будущей столицы. Если Паган можно образно назвать "каменной поэмой", то Мандалай – это "волшебная сказка" деревянного зодчества и скульптуры. Дворцовые и монастырские здания украшались сверху донизу сложной орнаментальной и сюжетной резьбой. Вереницы скульптур **натов** создавали зубчатый абрис фронтонов многоярусных крыш. Лестничные марши охраняли фантастические львы **чинтэ**. Опорные столбы и консоли превращались в змееобразных драконов **ная** с львиными лапами – обитателей подземного мира (ил. 44). В причудливую вязь растительного орнамента стен вплетались фигуры мифических существ, среди которых нередко царили **кейнари** – полулюди-полуптицы (ил. 44). В искусстве Мьянмы, как и других стран Индокитая, они изображаются с головой и торсом человека, птичьими ногами и хвостом. О **кейнари** сложено множество

composition from one of the temples of Upper Myanmar of the 13th to 14th centuries is the sculptured head of a disciple of Buddha (Pl. 43). A calm and gentle image of the monk's face with eyes half closed is notable for its spirituality and characteristics of perfection, which is that of the face of Buddha (lacking only **ushnisha** and small curls of hair). The marble head preserved the remains of painting and gilding, which as a tradition always decorated religious sculptures.

The unification of the country by the kings of the Kounghung dynasty (1753-1886) furthered the blossoming of the late-feudal culture. In Upper Myanmar new cities appeared, of which the most important became Mandalay and was founded in the mid 19th century at the foot of a hill. Legend has it that Buddha visited this place and pointed to the location of the future capital. While Bagan is figuratively called "stone poem", Mandalay is called "the magical tale" of wooden architecture and sculptures. Palatial and monastery buildings were decorated from top to bottom with ornamental and anecdotal carvings. Rows of **nat** sculptures created indented contours of the pediments of multi-tiered roofs. Fantastic lions **chintre** guarded flights of stairs. Supporting blocks and consols turned into snake-like dragons **naya** with lion paws – the inhabitants of the underworld (Pl. 44). In the fantastic character of floral ornaments on the walls, mythical creatures were intertwined, among which **keinari**, half human half bird figures, often appeared (Pl. 44). In the art of Myanmar, as in other countries of



волшебных сказок, самая популярная из которых о любви девушки-птицы Манохари и принца Судханы. Прежде чем соединиться, им пришлось пройти через тяжкие испытания, одно из которых Манохари смогла преодолеть благодаря своему непревзойденному мастерству в танце. Поэтому чаще всего **кейнари** изображают танцующей, в придворном костюме и остроконечном головном уборе. Находящиеся в музее фрагменты архитектурного декора в виде **ная** и **кейнари** выполнены в традиционной технике резьбы по дереву, покрыты лаком, сусальным золотом и инкрустированы цветным зеркальным стеклом.

Характерная для искусства 19–20 вв. тенденция к усилению декоративного начала ощущается и в культовой пластике. Типичным для этого времени становится сложная орнаментальная разработка складок и декоративная кайма по краю одеяний, как это можно видеть на монашеском плаще скульптуры лежащего Будды из собрания музея (ил. 45). Он лежит на правом боку, поддерживая одной рукой приподнятую 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, бирманский Будда покоится в свободной естественной позе. Тяжелые, тщательно уложенные волнообразные складки одежды ниспадают с фигуры, образуя своеобразный пьедестал. Характерным элементом пластического образа является декоративная полоса с рельефными узорами и зеркальными вставками, очерчиваю-

Indo-China, they are depicted with the head and torso of a man with bird feet and tail. Numerous magical tales have been written about the **keinari**, most of which are about the love of a bird girl Manohari and the prince Sudhana. Before being united, they had to go through a series of difficult ordeals, one of which Manohari was able to overcome thanks to her unsurpassed dancing skills. Therefore **keinari** are often portrayed dancing in court dress with pointed head-dress. The museum's fragments of architectural design in the form of **naya** and **keinari** were made in the traditional art of wood carving, covered in lacquer and gilded and inlaid with coloured mirror glass.

A characteristic of art from the 19th and 20th centuries was a tendency to strengthen the decorative principles, which is evident in religious sculptures. Complex, ornate elaboration of pleats and decorative hems along the edge of the clothing became typical for this period and it is possible to see this on the monastic robes on the sculpture of a reclining Buddha in the museum's collection (Pl. 45). He was portrayed lying on his right side, supporting his raised head with one hand and stretching the other along his body, which in accordance with the canon depicts the moment of the Great teacher's death, or this was more precisely his passing to nirvana. Unlike statues of such iconography in Laos and Thailand, the Burmese Buddha rests in a free and natural position. Heavy, carefully laid undulating pleats of the clothes draped from the figure form a distinctive pedestal. A character-

Будда, переходя-
щий в нирвану.
Мьянма.
Первая полови-
на XX в.
Дерево, лак, су-
сальное золото,
резьба, роспись,
инкрустация
цветным зер-
кальным
стеклом.
Дл. 58,5
№ 9077-II

Buddha passing
to nirvana.
Myanmar.
First half of
20th century.
Wood, lacquer,
gold leaf,
carving,
painting, inlaid
with coloured
mirror glass.
L. 58.5
№ 9077-II

45





щая линию лба, такая же как на кромках монашеского одеяния.

Живописные традиции, сформировавшиеся в паганское время, достигли своего расцвета в период позднего средневековья. Интерьеры храмов пышно расписывались сценами на темы буддийской мифологии, причем на стенах они располагались ярусами, отделенными друг от друга полосами пояснительных надписей, а на потолке образовывали сплошной орнаментальный ковер. При Конубаунах помимо настенной росписи получила распространение и живописная миниатюра, которой украшали книги **паравай**. Они делались из длинной полосы бумаги, складывающейся наподобие гармошки, и имели довольно большие размеры (страница примерно 20х60 см). Миниатюристы использовали краски естественного происхождения, иногда прорисовывая отдельные детали золотом. Иллюстрировались книги самого различного содержания: на религиозные темы, исторические хроники, трактаты по военному искусству, дрессировке боевых слонов и коней, дворцовому этикету и др. Примером подобной живописи может служить музейная миниатюра с изображением придворной сцены (ил. 46). Действие разворачивается в саду, где на деревянном резном помосте сидит правитель со своей супругой, принимающий знатных вельмож. При всей условности композиции – сад, к примеру, обозначен лишь четырьмя деревьями, помещенные на заднем плане фигуры даны без перспективного сокращения – художник умело строит сцену приема, создавая замкнутый круг из персо-

istic element of the sculptured image is the decorative strip with relief designs and smooth mirror glass incrustations, which define the line of the forehead, the same as on the edges of the monastic garb.

Pictorial traditions formed in the Bagan period reached their peak in the late Middle Ages. The interiors of temples were decorated with scenes on the themes of Buddhist mythology and tiers were arranged on the walls that were divided by strips of explanatory inscriptions. An ornamental composition like a carpet was placed on the ceiling. Besides the wall paintings in the Kounghbung period, pictorial miniatures also became widespread and they adorned books **parawai**. They were made from long folded strips of paper. Their size was rather large (one page is approximately 20x60 cm.). Painters used natural dyes, sometimes tracing separate details with gold. The books were illustrated with the most diverse contents: religious themes, historical chronicles, treaties relating to military art, training of military elephants and horses, palace etiquette, etc. An example of such work is the museum's miniature with the image of a scene from the court (Pl. 46). The action unfolds in a garden where, on a carved wooden platform, a ruler and his wife sit receiving exalted noblemen. For all the composition's conventionality – the garden, for example, designated only four trees, and the figures in the background are not in perspective – the artist was able to design the reception creating an exclusive circle of characters from the retinue, arranging

Миниатюра с изображением придворной сцены.
Мьянма. XIX в.
Бум., минеральные и золотая краски.
20 x 30
№ 4786-II

*Miniature with court scene.
Myanmar.
19th century.
Paper, mineral and gold paints.
20 x 30
№ 4786-II*

46

нажей свиты и располагая их в почтительных позах на коленях, как было принято при дворах бирманских королей. Он скрупулезно выписывает детали традиционных костюмов, состоящих из юбок полосатой расцветки, курточек с накрахмаленными краями, а у мужчин дополненных головным убором **гаунбаун** в виде круглой повязки с торчащими концами-“ушками”. Колорит миниатюры отличается гармоничным сочетанием довольно ярких, локально положенных красок.

Именно в придворной среде коунбаунских королей с их стремлением к роскоши появилось искусство создания **швейчхитхоу** (золотое шитье) — завес из ткани, выполненных в сложной технике аппликации и вышивки. Это были главным образом бархатные полотнища, на которые нашивались рельефные детали фигурных изображений, а орнаментальное заполнение делалось из металлических блесков, вставок из полудрагоценных камней или стекла. Фон изделия с широкой каймой нередко сплошь украшался узорами из золотых нитей¹, в целом блеск и мерцание всей поверхности создавали удивительный эффект пышности и богатства. Подобные завесы вывешивались на дворцовых стенах, верандах монастырских сооружений, они отгораживали спальные помещения в жилых домах, иногда использовались как попоны слонов и лошадей или покрывала для повозок. В обширную тематику декора **швейчхитхоу** включались сцены из жизни Будды, эпизоды придворных хроник, фигуры военачальников, **натов** и мифических животных. Часто составлялись композиции из знаков зодиака, где центральное поле разбива-

them in respectable poses on their knees as it was done in the palace of the Burmese king. He scrupulously copied out the details of the traditional costumes consisting of dresses of striped colours, jackets with starched edges, and for the men, additional head-dress **gaungbaung** in the form of round bands with the ends sticking up like “ears”. The colours of the miniatures are notable for the harmonious combination because of their rather bright, local paints.

It was here in the court surroundings of the Koungbaung kings (with their aspirations for luxury) that the art for creating **shweichithou** (golden embroidery) appeared. These are screens from fabrics executed in a complex technique of application and embroidery. Large velvet hangings made up the principle form on which relief details of ornamented portrayals were sewn. The ornamental filling was made from metal sequins and mounted semi-precious stones or glass. The work's background with its wide borders, was often decorated with patters of golden threads¹, which shined and twinkled on the whole surface creating an amazing effect of splendour and richness. Similar screens were hung on palace walls, verandas of monastery buildings, and they fenced off sleeping areas in houses. They were also sometimes used as coverings for elephants and horse or for carriage covers. The vast themes of the **shweichithou** decorations included scenes from the life of Buddha, episodes of court chronicles, figures of military commanders, **nats** and mythical animals. Compositions were of-

1

По письменным источникам, королевские **швейчхитхоу** 18 в. были украшены настоящими золотыми монетами, самоцветами и вышивкой золотыми и серебряными нитями. С конца 19 в. в основном используется фольга из недрагоценных металлов.

Written records indicate that royal **shweichithou** from the 18th century were decorated with real gold coins, gems and embroideries from gold and silver threads. Since the end of the 19th century, foils from non-precious metals have mainly been used.

лось на квадраты, в каждом из которых помещался зодиакальный символ. В 20 в., с широким распространением этого искусства в народной среде, стали делать вышивки небольших размеров с изображением только одной фигуры. В музейной коллекции, наряду с большими занавесками, хранятся и подобные изделия, на одном из которых вышит всадник в парадном костюме верхом на быке (ил. 47). Это животное входит в двенадцатилетний годовой цикл; возможно, панно было предназначено в подарок или сделано по заказу человека, который родился в год быка, считавшегося его покровителем. Рельефная фигура быка, сплошь покрытая серебристыми блестками, имитирующими шкуру животного, помещена на черном фоне с металлическими нашивками и стеклянными кабошонами, напоминающими сияющие звезды на ночном небе.

Среди различных видов декоративно-прикладного искусства, сохраняющих преемственность традиций, ведущее место принадлежит художественным лакам **юндэ**¹. С 11–12 вв. бирманцы применяют смолу лакового дерева для предохранения деревянной и бамбуковой основы предметов. В средневековые лаковые изделия ценились очень высоко — их преподносили в качестве даров знатным иностранцам, почти вся королевская посуда была лаковой. Лак добавлялся в древесную массу или папье-маше, из которых делали культовые произведения. Древнейшим центром производства лаков является Паган, где и сегодня действует школа, в которой молодые мастера постигают тайны этого прекрасного ремесла. По характеру и

ten produced with signs of the zodiac, where the central part was divided into squares in each of which was placed a zodiac symbol. In the 20th century, when this art among common people became more widespread, embroideries of small sizes began to be made with the image of only one figure. Besides large hangings, the museum holds similar works, one of which is of an embroidered warrior in ceremonial dress riding a bull (Pl. 47). The bull is one of the animals that is in the 12-year cycle and it is possible that this panel was intended as a present or made on order for someone who was born in the year of the bull, which was considered the owner's patron. The relief figure of the bull is covered all over with silver sparklets, emulating the hide of the animal. It is set against a black background with metal sequins and glass cabochon, reminiscent of the stars in the night sky.

Artistic lacquer **yunde**¹ holds a leading place amongst the various types of decorative applied arts that have preserved the continuity of the traditions. Since the 11th and 12th centuries, the Burmese have applied resin of the lacquer tree to preserve the bases of objects made from wood and bamboo. Lacquer works were highly prized in the Middle Ages and were presented as gifts to exalted foreigners. Furthermore, almost all wares of the monarchy were lacquered. Lacquer was added to wood pulp or paper mache from which religious pieces were made. Bagan is the oldest centre of lacquer work, where even today there is a school where young masters grasp the

1
Термин **юндэ** происходит от слова **юн** — так называли выходцев из лаотайских племен, именно они, по некоторым историческим сведениям, первыми в Мьянме стали изготавливать лаковые изделия.

The term **yunde** comes from the word **yun**, which is how immigrants from Lao and Thai tribes were called. According to several historical reports, they were the first to produce lacquered works in Myanmar.

Панно "Всадник
на быке". Мьянма.
Середина XX в.
Х/б ткань, ме-
таллические на-
шивки, стеклян-
ные вставки, зо-
лотная нить, ре-
льефная апплика-
ция, вышивка.
52 x 52
№ 8795-II

Panel "Rider on
Bull". Myanmar.
Mid 20th
century.
Cotton, metal
sequins, glass
setting, gilded
thread, relief
application,
embroidery.
52 x 52
№ 8795-II

47





Шкатулка.
Мьянма.
XIX в.
Бамбук, лак,
плетение,
роспись.
В. 10,2
Дм. 12
№ 1427-II

Case.
Myanmar.
19th century.
Bamboo, lacquer,
wicker,
painting.
H. 10.2
D. 12
№ 1427-II

48

способам нанесения декора бирманские лаки подразделяются на две основные группы: полихромные гравированные и украшенные "золотым лепестком" — сусальным золотом. Замечательным примером наиболее характерной и самобытной техники гравировки по лаку является музейная шкатулка 19 в., украшенная изысканным растительным орнаментом, в который включены фигурки небольших птичек (ил. 48). При создании такого сложного декора мастер наносил на краснолаковую поверхность тонкий гравированный узор и покрывал все изделие черным лаком, затем шкатулка шлифовалась и черный лак оставался только в процарапанных углублениях. Многоцветные композиции на лаках требовали дополнительного процесса гравировки и окрашивания, их колористическая гамма могла насчитывать более шести цветов. Таким способом создается большинство современных декоративных панно, рисунки которых нередко повторяют сюжеты средневековых храмовых росписей. Часто встречаются картины на темы главных событий из жизни Будды. Так, по традиционному канону выполнена сцена чудесного рождения Будды в парке Лумбини (ил. 49). Древесная крона, словно ореол, окружает голову матери Будды Майи, поддерживаемой слева ее сестрой¹. Над ними парят божества. Младенец представлен здесь дважды: на правом бедре царицы и на стебле-пьедестале из стилизованных цветов лотоса, символизирующих его первые семь шагов.

Если гравированные лаки поражают богатством орнаментов, ковром заполняющих и

secrets of this wonderful trade. In accordance with the character and methods of making a decoration, Burmese lacquers can be placed into two main groups: polychromic incising and ornamentation with gold leaf. The museum's case from the 19th century is a wonderful example of the most characteristic and original techniques of incising on lacquer and is decorated with elegant floral ornaments, which include the figures of small birds (Pl. 48). During the creation of such a complex piece, the master drew a thin incised pattern on the red lacquered surface and covered the whole work with black lacquer. The box was then polished and the black lacquer remained in only the etched depressions of the surface. Multicoloured compositions on lacquer required an additional process of incising and painting and their colour range could consist of more than six colours. The majority of modern decorative panels are created in this way, and their drawings often repeat the themes of temple paintings from the Middle Ages. Panels frequently appear depicting the main events of Buddha's life. In keeping with the traditional canon, the scene of Buddha's miraculous birth in Lumbini park was created (Pl. 49). A crown of a tree like a halo adorns the head of Maya, Buddha's mother, who is supported to her left by her sister¹. Divine beings are located above them. The child is presented here twice, once on the right thigh of the queen and then on the stem-pedestal from stylised lotus flowers symbolising his first seven steps.

1

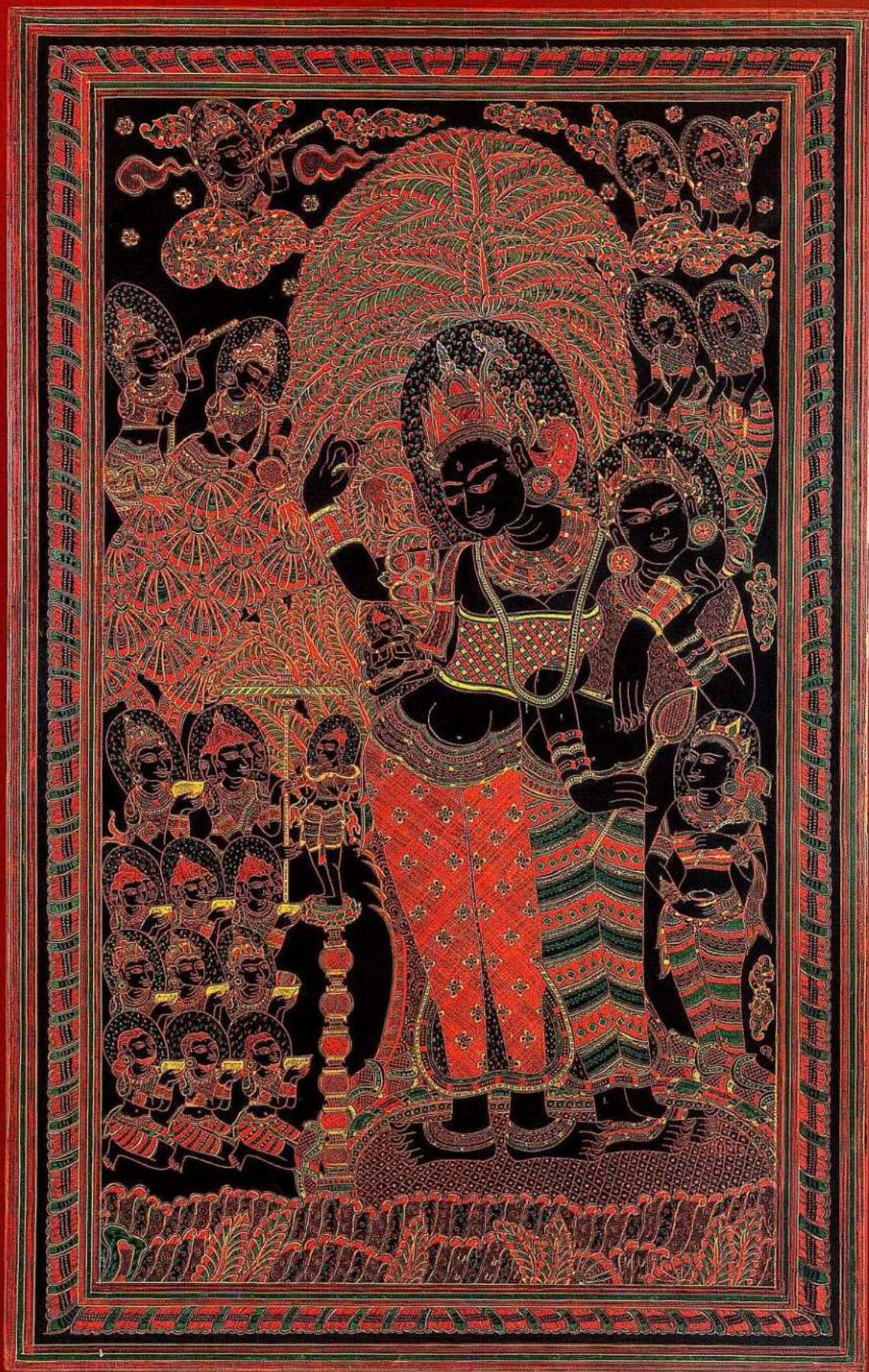
Сестра Майи
Праджapati стала
приемной
матерью Будды,
ибо, как говорит
легенда, через
семь дней после
рогов Майя
умерла.

The sister of Maya,
Prajapati,
became Buddha's
stepmother
because (as the
legend goes)
Maya died seven
days after
giving birth.

Панно
"Рождение
Будды".
Мьянма.
1970-е гг.
Бамбук, лак,
плетение,
гравировка.
99,5 х 62
№ 7531-II

Panel
"Buddha's
Birth".
Myanmar.
1970s.
Bamboo,
lacquer, wicker,
incising.
99,5 х 62
№ 7531-II

49





Столешница с
изображением
символов пла-
нет. Мьянма.
1970-е гг.
Дерево, лак,
техника
"золотого
лепестка".
Дм. 30,5
№ 5788-II

Desktop with
symbols of
planets.
Myanmar.
1970s.
Wood, lacquer,
"gold leaf"
technique.
D. 30.5
№ 5788-II

50

While incised lacquer works can amaze with their richness of ornamentation, like rugs filling the background of panels and figures of personages, the technique of "gold leaf" use in the black-golden lacquer drawings simply dazzles¹. Large representations of fantastic beings were characteristic for the decoration of such **yunde** and sometimes made up complete compositions of symbols of the planets (Pl. 50). There are nine planets and eight days of the week in Burmese astrology (the 8th is considered the time from sunset on Wednesday until sunrise on Thursday) and each of them corresponds to a definite part of the world and animal. Symbolised animals are arranged in a circle on a desktop, alternating with flower rosettes and a fantastic bird **hintha** is located in the centre, which is a sign of the mythical planet Kateh.

The art of metal work has been well known in Myanmar since the antiquities. Figures of divine beings were cast in a lost wax method and were used for temple and home altars, amulets, ritualistic bells and other religious pieces, as well as bronze weights, which

1

На лаковое изделие сначала наносятся контуры рисунка, и пространство вокруг него покрывается особым раствором, после чего поверхность целиком оклеивается золотой фольгой. Затем изделие промывают водой, при этом обнажается черный фон, а узор остается золотым.

First, contours of pictures were drawn on lacquer works, and the space around them is covered with a special paste dissolved in water, after which the surface is completely covered with gold leaf. Then the work is washed with water and the black background is revealed with the pattern remaining gold.

фон картины, и фигуры персонажей, то черно-золотые — лаконичной графикой ослепительных рисунков в технике "золотого лепестка"¹. Для декора таких **юндэ** характерны крупные изображения фантастических существ, иногда образующие целые композиции из символов планет (ил. 50). Бирманская астрология насчитывает девять планет и восемь дней недели (восьмым считается время от захода солнца в среду до восхода в четверг), каждому из которых соответствует определенная сторона света и животное. На столешнице символические животные располагаются по кругу, перемежаясь с цветочными розетками, а центр занимает фантастическая птица **хинта** — знак мифической планеты Катэ.

С древности известно в Мьянме искусство обработки металла. В технике литья по восковой модели изготавливались фигурки божеств для храмовых и домашних алтарей, амулеты, ритуальные колокольчики и другие культовые вещи, а также бронзовые гири, которые уже в Паганскую эпоху использовались для взвешивания небольших предметов

Весовые гири.
Мьянма. XIX в.
Металл, литье.
а) набор из
восьми сов.
В. 13-2,5
№ 7932-II
б) фантасти-
ческий лев
томин.
В. 6,5
№ 8120-II

Weights.
Myanmar.
19th century.
Metal, casting.
a) set from
eight owls.
H. 13-2.5
№ 7932-II
b) fantastic lion
tomin.
H. 6.5
№ 8120-II

51



и золотого песка. По традиции мера весов и форма гирь определялись королем, который обычно выбирал в качестве эталона изображение животного, соответствующего дате его рождения. Зооморфные фигурки на высоких подставках с рельефными печатями выполнялись в виде совы, рыбы, мифической утки **хинта**, фантастического существа **томин** с телом лошади и головой льва **чинтэ**. Наборы таких гирь 19 в. представлены в музейной коллекции (ил. 51). Интересно, что в колони-

in the Bagan era were used for weighing small objects and gold sand. Traditionally, the king determined the measure of weights, and the form of the weights was usually the representation of an animal in keeping with the date of his birth. Zoomorphic figures on high stands with relief prints were given the forms of the owl, fish, mythical duck **hintha**, fantastic being **tomin** with the body of a horse and the head of a lion **chinthe**. A series of weights from the 19th century are held in the museum's collection (Pl. 51). It is noteworthy that in the colonial



альный период гири служили в основном для взвешивания опиума и даже получили название "опиумных".

Бирманские 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 бирманскому королю древности Даттабаунгу при вступлении на престол самим верховным владыкой небес Тиджамином были вручены атрибуты королевской власти: копье, барабан, белый

period such scales were used mainly for weighing opium and even received the name "opium weights".

Burmese craftsmen were renowned for the production of two-handed swords for military and ceremonial purposes. The king's sword was considered sacred and personified might, strength and the righteousness of supreme power. A well-known legend tells of how the Burmese king of antiquity Dat-tabaung upon ascending to the throne was entrusted by the most heavenly sovereign Thi-gaymin with the attributes of the monarchy's power: a drum,



Сабля.
Мьянма.
Начало XX в.
Сталь, серебро,
слоновая кость,
дерево, ковка,
резьба, чеканка,
гравировка.
Дл. 100
№ 8402-II

Sabre. Myanmar.
Early 20th
century.
Steel, silver,
ivory, wood,
forging, carving,
embossing,
engraving.
L. 100
№ 8402-II

52



слон, летающий конь и волшебный меч, способный отражать невидимые силы тьмы, зла и черной магии. Особенностью бирманских мечей является изогнутая рукоять, которая делалась из дерева с металлическими обкладками или резной слоновой кости, как в музейном образце (ил. 52). Наконечник рукояти в форме лotosового бутона и скрепляющие детали ножен выполнены из серебра в технике чеканки, а по краю клинка проходит полоса гравированного узора с небольшой надписью, где указано место изготовления меча – город Янгон.

a white elephant, a flying horse and a magic sword that was able to fend off invisible powers of darkness, evil and black magic. A special feature of the Burmese swords is the curved handle that was made from wood with metallic facings, or from carved ivory, as is the museum's piece (Pl. 52). The tip of the handle is in the form of a lotus bud and the fastening details of the sheath are made from embossed silver. A strip with an engraved pattern runs along the edge of the blade and has a small inscription with the place name of the sword's manufacture – Yangon city.



Сосуд для
подношений.
Мьянма.
Конец XIX в.
Серебро, чекан-
ка, гравировка.
В. 22
Дм. 33
№ 1881-II

Vessel for gifts.
Myanmar.
Late 19th
century.
Silver, emboss-
ing, engraving.
H. 22.
D. 33
№ 1881-II

53

Достигшее больших высот искусство то-ревкики представлено в бирманской кол-лекции рядом произведений из серебра, среди которых – сосуд для подношений конца 19 в. (ил. 53). Округлое, слегка приплюснутое тулово украшено высокорельефными чеканными изображениями. В декоре преобладают многофигурные сцены по мотивам уже упоминавшейся легенды о Ма-нохари – эпизод пленения девушки-птицы, скачущие всадники, сражающийся с врагами принц Судхана, причем разновременные действия, проходящие на фоне пейза-жа с пышной тропической растительнос-тью, развернуты в едином пространстве фриза. Динамичность композиции подчер-кивается и выразительностью поз и жестов, и светотеневыми эффектами, и фактурным сопоставлением матово мерцающего фона и блестящих объемных фигур. Все эти каче-ства позволяют отнести данное произведе-ние к лучшим образцам бирманского тра-диционного искусства.

Metalware attained a high level of artistic value and is presented in the Burmese col-lection alongside works of sil-ver. Among these is a vessel for gifts from the late 19th century (Pl. 53). The rounded and slightly flattened body is decorated with high relief en-graving. Multi-figured scenes are prevalent and are reminis-cent of the legend of Manohari mentioned above. These in-clude an episode of the bird girl's capture with jumping horsemen and Prince Sudhana battling with enemies. Actions which occurred at different times are displayed in the background of the landscape with magnificent tropical vege-tation displayed in a single ex-panse of the frieze. The dyna-mism of the composition is emphasised by the expressive-ness of poses and gestures, the effects of light and shade and stylistic comparisons of the suffused glimmering back-ground and glittering figures. All these qualities make it pos-sible to refer to this work as a magnificent example of tradi-tional Burmese art.

ИСКУССТВО
КАМБОДЖИ
THE ART *of*
SAMBOUA



...Он восстановил священный город Яшодхарапуру и заставил ее блистать несравненной красотой, построив дома, украшенные сверкающим золотом, дворцы, мерцающие драгоценными камнями...

Надпись на стеле Раджендравармана II (10 в.)

...He re-established the holy city of Yashodharapura and set it shining with incomparable beauty, building houses glittering with gold and palaces glimmering with fine jewels...

Inscription on the stele of Rajendravarman II (10th century)

Загадочными и таинственными нередко называют памятники искусства Камбоджи. Эти эпитеты передают чувства первых европейцев, которые во второй половине 19 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 Ангкор¹ – уникальный средневековый комплекс городов...

Ранний период искусства этой страны в коллекции музея представлен керамическими изделиями, традиция изготовления которых восходит к началу V тыс. до н.э. Самые древние сосуды украшались простым "веревочным" узором или лощением, хотя применялось и гладкое ангобное покрытие охристого цвета, подобное тому, какое имеет горшок II тыс. до н.э. (ил. 54 а). Впоследствии декор изделий усложняется, преобладающее место в нем отдается геометрическим орнаментам, как правило, тисненым или процарапанным. Однако формы сосудов мало изменяются – это в основном чаши на ножках и горшки с выгнутым донцем и маленьким горлышком с отогнутым венчиком, что прекрасно демонстрируют музейные произведения, созданные позднее, в период существования государства Бапном (2–6 вв. н.э.). Ряд предметов был найден во время археологических раскопок в 90-х гг. 20 в. в столичном городе Ангкор Боре. К ним относится и сосуд из серой глины, украшенный пересекающимися линиями-бороздками (ил. 54 б).

Расцвет гончарного искусства приходится на Ангкорский период (9–13 вв.). О широком

The monuments of art in Cambodia are often called both mysterious and magical. These epithets convey the feelings of the first Europeans who in the second half of the 19th century discovered deserted cities and majestic temples in the jungles of north-eastern Cambodia, which were almost completely taken over by tropical vegetation. As a result of many years of effort to clear these structures, the world was presented with Angkor¹ – a complex of cities from the Middle Ages...

The early period of art of this country is represented in the museum's collection by ceramic works. This tradition of manufacture dates back to the 5th millennium BC. The most ancient artefacts were decorated with a simple "cord-marked" pattern or a polish, and a smooth ochre-coloured engobed cover was adapted, which is similar to that on a small pot from the 2nd millennium BC (Pl. 54 a). Subsequently, the design of works became more complex with a predominant space devoted to geometric decorations which were usually imprinted or scratched. However, the form of the vessels changed very little – mainly stemmed bowls and pots with a curved base and narrow neck with a straight brim. The museum's works, which were created later during the period of the Baphnom state (2nd to 6th centuries AD) are an excellent example of such pieces. Many objects were found during archaeological excavations in the 1990s in the capital city of Angkor Borei. This concerns the vessel made from grey clay decorated with transverse grooves (Pl. 54 b).

1

Ангкор (от санскритского **nagara** – "город") – район, где в 9 в. был основан город Яшодхарапура – столица кхмерской империи Камбуджадеша (или Ангкорской империи). Постепенно, в течение четырех веков он застраивался и стал представлять собой не один город, а целый комплекс городов.

Angkor (from the Sanskrit **nagara** – city) is the region where in the 9th century the city of Yashodharapura was founded – the capital of the Khmer empire of Kambujadesha (or the Angkor empire). Over 4 centuries it gradually built up and became not only one city, but a whole complex of cities.

Сосуды. Камбоджа.
Керамика, земля-
ные краски.

a) II тыс. до н.э. (?)

В. 8,8

Дм. 10

№ 9666-II;

b) II-VI вв.

В. 7,2

Дм. 11,5

№ 9158-II

Vessels. Cambodia.

Ceramics, earth paint.

a) 2nd millen-
nium BC (?).

H. 8.8

D. 10

№ 9666-II;

b) 2nd -6th centuries.

H. 7.2

D. 11.5

№ 9158-II

54

a



b



распространении в это время глиняных изделий самых различных форм свидетельствуют часто встречающиеся изображения сосудов на рельефах средневековых храмов, а также многочисленные археологические находки. При всем разнообразии керамической продукции в ней можно выделить несколько основных групп. В одну из них входят вазы для цветов, погребальные урны, кувшины для воды, другую образуют небольшие коробочки для бетеля, меда, косметических средств. Особую группу наиболее оригинальных произведений ангорских мастеров составляют сосуды в виде антропоморфных или зооморфных фигур – слона, зайца, птиц и т.п. В

The Golden age of pottery came about during the Angkor period (9th to 13th centuries). Frequently encountered representations of vessels on reliefs of the temples of the Middle Ages as well as numerous archaeological finds are all evidence of the great development of the most varied forms of clay works of that time. Although ceramic works are diverse, it is possible to single out several principle groups. One of them includes vases for flowers, funeral urns and water jugs. Another is made up of small boxes for betel, honey and cosmetics. The main group of the most original works of the Angkor masters is composed of vessels in the form of anthropomorphic or zoomorphic figures – elephants, rabbits, birds, etc. The

коллекции музея представлены все типы средневековой кхмерской керамики. Одним из самых интересных экспонатов можно считать округлый сосуд в виде обезьяны Хануман, персонажа "Ризмке", кхмерской версии "Рамаяны" (ил. 55). Коричневая глазурь, покрывающая тулово, дополнена росписью и подглазурной гравировкой, позволяющими передать даже мелкие детали одежды и черты лица. Предводитель обезьяньего войска одет в костюм воина, на голове у него – диадема, в ушах – серьги. Он изображен кусающим змею, поднесенную к пасти. Возможно, так мастер воспроизвел эпизод битвы Рамы с демонами, один из которых стрелял из лука заколдованными стрелами, превращавшими в ядовитых змей.

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 12 в.), являющемся жемчужиной средневековой кхмерской архитектуры.

museum's collection presents all types of ceramics from the Middle Ages. It is possible to refer to the rounded vessel in the form of a Hanuman monkey, the personage of "Reamker", a Khmer version of "Ramayana" as one of the most interesting exhibits (Pl. 55). A brown glaze covering the body of the vessel was enhanced with paintings and underglazed incising, making it possible to convey even small details of clothes and facial features. The leader of the monkey troops is dressed in military attire with a diadem on his head and he is wearing earrings. He is depicted as holding a snake at his jaw and biting it. The master possibly reproduced an episode from the battle of Rama with demons, one of which shot magic arrows from a bow that turned into venomous snakes.

Monumental stone architecture is by rights the most significant part of Cambodian art from the Middle Ages. The main type of religious structure was the so-called mountain temple, which consisted of several towers **prasat** erected on the steps of a manmade pyramid and surrounded by a moat. Its symbolic imagery is closely connected to Hindu conceptions of the Universe's structure, the centre of which is considered to be the five-peaked mountain, Meru. Moats symbolised the ocean of the world in which the continents drifted and enclosures and terraces symbolise mountain ranges surrounding Meru and towers of the temple symbolise its summit. This cosmic picture found its brightest incarnation in the temple of Angkor Wat (mid 12th century), which serves as the pearl of Khmer architecture from the Middle Ages.

Сосуд в виде
Ханумана.
Камбоджа.
XII-XIII вв.
Керамика, гла-
зурь, роспись,
гравировка.
В. 16,5
№ 9670-II.

Vessel in the
form of
Hanuman.
Cambodia.
12th-13th
centuries.
Ceramic, glaze,
painting,
engraving.
H. 16.5
№ 9670-II





Вишвакарман.
Камбоджа.
XI–XIII вв.
Бронза, литье.
В. 6,7
№ 8445-II.

Vishvakarman.
Cambodia.
11th–13th
centuries.
Bronze, casting.
H. 6.7
№ 8445-II

56

Согласно легенде, Ангкор Ват был создан по повелению богов небесным зодчим Вишвакарманом для кхмерского принца. Образ божественного мастера весьма популярен в Камбодже, ибо он почитается как покровитель всех искусств и ремесел, знаток магии и ритуальной татуировки. Статуэтки Вишвакармана предназначались для домашних алтарей, их брали с собой в дорогу в качестве амулетов, каждый ремесленник имел в доме изображение этого божества. Небольшая музейная скульптура, датируемая 12–13 вв., выполнена в соответствии со сложившейся в Ангкорский период иконографией: Вишвакарман сидит в позе **раджалила**, левой рукой он сжимает тесло, а на правом плече держит кирку (ил. 56). На шее божества – широкое ожерелье, в ушах – крупные серьги, на голове – диадема с коническим навершием. Скульптура отлита в технике исчезающей восковой модели из темно-коричневой бронзы **самрит**. Этот сплав считался в Камбодже благородным металлом, его называли “бронзой девяти королей”, так как, по мнению кхмеров, в него входило девять компонентов¹.

Ангкорская эпоха знаменита великолепной каменной скульптурой, высеченной в основном из песчаника и в изобилии украшающей храмовые комплексы. После провозглашения Джаяварманом VII (1180 – около 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 короля в образе бодхисаттвы милосердия Локешвары. Особенностью этих изображений

According to legend, Angkor Wat was created by the celestial architect Vishvakarman for the Khmer prince at the command of gods. The image of the divine master is hugely popular in Cambodia, for he is revered as the patron of all arts and handicrafts and as an expert of magic and ritual tattoos. The statuettes of Vishvakarman were intended for home altars and were taken on the road as amulets. Furthermore, each craftsman had the image of this divine being in his home. The museum's small sculpture dates back to the 12th to 13th centuries and is made in accordance with contemporary works of Angkor iconography: Vishvakarman is sitting in a **rajalila** position, gripping an adze in his left hand and holding a pick on his right shoulder (Pl. 56). There is a wide necklace around the neck of the deity, large ear-rings in his ears and he is wearing conical head-dress. The sculpture is cast in dark-brown bronze **samrit** in the lost wax method. This alloy was considered a precious metal in Cambodia and was called “bronze of the nine kings”, since in the Khmer opinion it consisted of nine components¹.

The Angkor era is famous for its marvellous stone sculptures carved mainly from sandstone, and for an abundance of decorated temple complexes. After Jayavarman VII (1180 – circa 1220) proclaimed Buddhism the state religion, Hindu images in the fine arts made place for Buddhist ones. A unique temple Bayon was built during this period with a striking appearance of its towers adorned with gigantic faces of the king like the bodhisattva of mercy Lokeshvara. A special feature of these works is

¹ В народной среде считалось, что в **самрит** входят золото, серебро и другие ценные металлы. В действительности это сплав меди, олова и свинца с незначительными добавками.

In national belief it was considered that **samrit** was made up of gold, silver and other precious metals. In actual fact, it is an alloy of copper, tin and lead with insignificant other additives.



Голова Будды.
Фрагмент
скульптуры.
Камбоджа.
Конец XII –
XIII вв.
Серпентинит,
резьба.
В. 20,5
№ 7764-II.

Head of Bud-
dha. Sculpture
fragment.
Cambodia.
Late 12th - 13th
century. Serpen-
tinite, carving.
H. 20.5
№ 7764-II

57

являются полузакрытые глаза и задумчиво-загадочная улыбка, которую даже называют "ангкорской". Подобная улыбка освещает лицо каменной головы Будды, фрагмента скульптуры конца 12–13 вв. из коллекции музея (ил. 57). Она вырезана из темного серпентинита с зеленоватыми прожилками. Скульптор создал одухотворенный образ божества, великолепно передав состояние внутренней гармонии, покоя и сострадания ко всем живым существам.

the half-closed eyes and the pensive, mysterious smile, which is called "Angkorian". A similar smile is illuminated on the face of the stone head of Buddha from the museum's collection (Pl. 57). It is a fragment of a sculpture from the late 12th to 13th centuries. It was carved from dark serpentinite with greenish veins. The sculpture created the inspired imagery of the deity wonderfully conveying the condition of inner harmony, peace and compassion for all living things.

A large number of Buddhist sculptures mainly from wood

Будда с жестом
бхумиспарша.
Камбоджа.
1893 г.
Серебро, паста,
чеканка, гравировка,
вставки корунда.
В. 40
№ 8626-II

*Buddha with
gesture
bhumisparsha.*
Cambodia. 1893.
Silver, paste, embossing,
engraving, mounted corundum.
H. 40
№ 8626-II

56

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, чтобы передать их затем монастырю. Дарение изображений будд считалось одним из благих деяний, улучшающих **карму**¹ донатора. На скульптурах, предназначенных для этих целей, сзади на пьедесталах обычно оставалось гладкое пространство для посвятельной надписи. Например, на одной музейной статуе имеется надпись на кхмерском языке: "Почтенные крестьяне Тиз и Нек преподносят в 2535 году буддийской эры" (соответствует 1893 г. по григорианскому календарю). Это изображение Будды с жестом **бхумиспарша**, сидящего на многоярусном трапезиевидном пьедестале (ил. 58). Великий учитель представлен в облике Царя царей, поверх монашеского одеяния у него многочисленные украшения – ожерелье, драгоценная перевязь, пояс, браслеты. На голове у Будды **мокот** (санскрит – **мукута**) – королевский головной убор в виде надвинутой на лоб круглой шапочки с высоким навершием и заушными украшениями в виде крылышек. Примечательно, что особые знаки совершенства на лбу и ладонях рук, а также драгоценность на груди отмечены вставками из красного корунда. Скульптура выполнена в технике, характерной для 19 – первой половины 20 в. Ее основа изготовлена из специальной мастики и сверху покрыта тонким прочеканным листом серебра, что придает статуе вид целиком отлитой из благородного металла.

¹
Карма – важнейшее религиозно-философское понятие в буддизме, трактуемое как совокупность добрых и злых поступков человека, определяющих его перерождения.

Karma is the most important religious philosophical concept in Buddhism, interpreted as the aggregate of a person's good and bad deeds, and defining his reincarnations.

and metal were created in the late Middle Ages and at the beginning of modern history. The tradition of preparing statues to order became widespread and these were then passed on to the monasteries. Donating works of Buddha was considered a charitable act, improving the **karma**³ of the donor. A smooth space for inscriptions of dedication was left behind the pedestals on sculptures intended for donation. For instance, one of the museum's statues has an inscription in Khmer: "Donated by the venerable peasants Tie and Nek in 2535 of the Buddhist era" (which corresponds to 1893 on the Gregorian calendar). This statue is a representation of Buddha with a **bhumisparsha** gesture sitting on a multi-tiered tapered pedestal (Pl. 58). The Great teacher is presented as the King of kings. He has numerous adornments over his monastic attire including a necklace, precious shoulder belt, sash and bracelets. Buddha's head is adorned with **mokot** (Sanskrit – **mukuta**) which is royal head-dress in the form of a round hat with a little spire and adornments resembling wings, which is pulled down over the forehead. It is worthy to note that the special signs of perfection on the forehead and on the palms as well as the jewellery on his chest are set off with mounted red corundum. The sculpture was made in a way which was characteristic for the 19th to the first half of the 20th century. Its base was prepared from a special putty and the surface was covered with a thin embossed silver leaf that gives the statue the appearance of being completely cast from precious metal.



Ритуальные
пластины
попили.
Камбоджа.
XIX-
начало XX в.
Металл, литье:

a) Дл. 11,8
№ 7952-II
b) Дл. 11,4
№ 8455-II
c) Дл. 11,3
№ 8447-II
d) Дл. 12
№ 8583-II

Ritual plates
popils.
Cambodia.
19th - early
20th century.
Metal, casting:

a) L. 11.8
№ 7952-II
b) L. 11.4
№ 8455-II
c) L. 11.3
№ 8447-II
d) L. 12
№ 8583-II

59

a

b

c

d



Коллекция художественного металла, наряду с культовой пластикой, включает в себя целый ряд ритуальных предметов: чаши для подношений и омовения священной водой, курильницы, светильники. Своеобразным предметом кхмерской обрядности является подставка для свечей **попиль** – небольшая металлическая пластина с ручкой (ил. 59)¹. Свеча крепится к ее верхнему краю или привязывается к ручке красной нитью. Используются пластины в ритуале **бангвил попиль** (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 **попиль** с зажженной свечой из рук в руки, направляя дым в центр. В основе этого древнего обряда лежат представления об очищающей и охраняющей силе огня. Магический огненный круг образует некое сакральное пространство, в котором и совершается духовное очищение человека. Кроме того, ритуал имеет благопожелательное значение, так как все присутствующие высказывают свои добрые пожелания главному персонажу действия. **Бангвил попиль** 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 баньяна и алмазную свечу и показал, как их использовать в обряде. Поэтому ритуальным пластинам чаще всего придают форму листа

Besides the religious sculpture, the collection of artistic metals includes a whole range of ritualistic objects: bowls for gifts and holy water, incense burners and lamps. An original object for the Khmer ceremonies is the stand for candles **popil**, which is a small metal plate with a handle (Pl. 59)¹. The candle is fastened to the top or attached to the handle with a red thread. These stands are used in the ritual known as **bangvil popil** (a rotation of **popil**) which is held at the significant events in the lives of individuals or the religious community. The ritual consists of participants surrounding the “initiators” of the celebration, who pass the **popil** with a burning candle from hand to hand, sending the smoke into the centre. The basis of this ancient ceremony lies in the notion that fire possesses cleansing and protective powers. The magical fiery circle forms a certain sacral space in which the spiritual cleansing of a person occurs. The ritual also has a benevolent meaning, since all those present express their kind wishes to the main figure of the event. **Bangvil popil** also occurs during the consecration of a new religious building or a statue of Buddha.

The Khmer people connect this ceremony's occurrence in Cambodia as well as the external appearance of the **popil** with the legend in which it is recounted of how the god Preah Eysor gave a prince bred by him the gold leaf of a sacred banyan tree and a diamond candle at his wedding and showed him how they are used in ceremony. Therefore, plates are often given the form of a banyan leaf,

1

Музейная коллекция **попилей**, насчитывающая 58 пластин 19–20 вв., является крупнейшей в России.

The museum's **popil** collection numbers 58 plates from the 19th and 20th century, making it the largest in Russia.

баньяна, но могут быть и круглые **попили** с ручкой. Они отливаются из медных сплавов, иногда серебрятся, что особенно характерно для изделий 19 в. На лицевой стороне **попиля** располагаются изображения, носящие символично-магический характер. Среди них и такой значимый в кхмерской мифологии образ, как змея **ниэк (нага)**. В Камбодже существует предание о происхождении правящей династии от брака женщины-змеи и прибывшего из далекой страны принца. Отец невесты, царь **ниэков**, подарил молодоженам новое королевство. **Наги** считаются также почитателями учения Будды, один из их царей спас Просветленного во время наводнения, подняв на кольцах своего тела и раскрыв над ним капюшоны своих голов. Фигуры двух переплетающихся змей часто образуют ручку пластины.

К буддийским мотивам, украшающим **попили**, относятся дерево Бодхи, лотос, ступа, чаша со священными текстами. На некоторых пластинах можно видеть окаймленную завитками-спиралями древовидную фигуру, весьма отдаленно напоминающую женскую. Такая композиция, вероятно, возникла при слиянии образов богини-матери и мирового древа, ее семантика связана с плодородием и процветанием. В декор пластин включаются фигуры небожителей и мифических существ. Довольно часто на **попилах** помещается летящий с мечом в руке Хануман, выступающий в данном случае как охранитель людей от злых сил. Очень популярно изображение богини земли Прах Торни, отжимающей свои длинные волосы. Согласно легенде, из ее волос излился поток

although they can also be round with a handle. They are cast from copper alloy, and sometimes silvered, which is especially characteristic for works of the 19th century. On the face side of the **popil**, images of a magic symbolic character are arranged. Among them is the image of a snake **niek (naga)** which is very significant in Khmer mythology. In Cambodia there is a legend about the origin of the ruling dynasty, which came about from the marriage of snake women and a prince coming from a far-away country. The bride's father, the king of the **nieks**, gave the newlyweds a new kingdom. **Nagas** are also considered worshippers of Buddha's teaching and their ruler saved the Enlightened during a flood by raising its body into rings holding him above the water and covering him with its many heads. Two interwoven snakes often form the handle of the plate.

The Bodhi tree, lotus, stupa and a tray with holy texts were all Buddhist motifs that decorated the **popils**. On several plates it is possible to see a spiral bordered tree-like figure vaguely resembling a woman. It is likely that such a composition appeared as the union of the images of the goddess mother and the World tree, whose semantics are connected with fertility and prosperity. The plate's decorations include celestial and mythical beings. Hanuman appears rather frequently on the **popils** flying with a sword in his hand. In this case he is the protector of people from evil forces. A very popular image is that of Preah Torni, the goddess of the earth wringing out her long hair. According to the legend, a

воды, уничтоживший армию демонов, угрожавших Будде. В Камбодже Прах Торни является персонификацией земли, к ней обращаются, приступая к сельскохозяйственным работам, моля о хорошем урожае. После родов женщины просят у нее защиты для матери и ребенка.

В коллекции музея хранится довольно значительное количество сосудов для бетеля, которые также можно отнести к типу обрядово-церемониальной утвари. Традиция жевания тонизирующей бетельной смеси насчитывает более двух тысяч лет. В Камбодже одно из первых письменных сведений о бетеле датируется концом 9 в. – в надписи храма Теп Пранам среди других служителей упоминаются два человека, специально отвечавших за приготовление смеси. Бетель непременно включается в церемониальные подношения богам и духам, дарится монахам. В светской обрядности он присутствует практически во всех ритуалах (рождение, свадьба, похороны, уход в монастырь и др.), является незаменимым знаком гостеприимства, а шкатулки для бетеля служат подарками на все случаи жизни, составляют часть приданого и наследства. Кроме того, наборы для бетеля указывают на социальное и имущественное положение их владельца, входят в число королевских регалий. Они могут быть выполнены из золота, серебра, украшены чернью, эмалью, драгоценными камнями.

В бетельный набор входят: сосуд для извести, шкатулки для листьев бетеля и орехов арековой пальмы, резак для орехов, поднос и плевательница. Среди музейных предметов наибольший интерес представля-

flow of water gushed from her hair, destroying an army of demons that threatened Buddha. Preah Torni is a personification of the earth in Cambodia, who is appealed to when beginning agricultural work and prayers for a good harvest are being made. After giving birth, women ask her for protection of the mother and child.

There are a rather large number of vessels for betel in the museum's collection, which can be attributed to the type of ceremonial utensils. The tradition of chewing betel tonic mixtures goes back more than 2000 years. One of the first written records of betel in Cambodia dates back to the 9th century. In the inscriptions of the Tep Pranam temple, two of the attendants are remembered for being specially responsible for the preparation of tonics. Betel is always included in ceremonial gifts to the gods, spirits and monks. In secular ceremonies it is present in practically all rituals (births, weddings, funerals, entering the monastery, etc.) and serves as an indispensable sign of hospitality. Boxes for betel are used as presents in all events in life and make up a part of the dowry and inheritance. Furthermore, betel-nut sets show the social and monetary status of their owner and are included in royal regalia. They can be made from gold and silver and decorated with niello, enamel and precious stones.

The betel-nut set includes: a container for lime, cases for betel leaves and nuts of areka palm, chopping knife for nuts, a tray and spittoon. Figured cases present the greatest interest among the museum's objects

<i>Шкатулки для бетеля. Камбоджа. Середина XX в. Медь, чеканка, гравировка:</i>	<i>а) слон.</i>		
	<i>В. 22</i>		<i>а) elephant.</i>
	<i>Дл. 24</i>		<i>Н. 22</i>
	<i>№ 8430-II</i>		<i>Л. 24</i>
	<i>б) фантасти- ческий лев.</i>	<i>Boxes for betel.</i>	<i>№ 8430-II</i>
	<i>В. 9,5</i>	<i>Cambodia.</i>	<i>б) fantastic lion.</i>
	<i>Дл. 12,8</i>	<i>Mid 20th centu- ry.</i>	<i>Н. 9,5</i>
	<i>№ 7155-II</i>	<i>Copper, emboss- ing, engraving:</i>	<i>Л. 12,8</i>
			<i>№ 7155-II</i>

60

ют фигурные шкатулки, выполненные из серебра и меди (ил. 60). Их размеры варьируются от шести до тридцати сантиметров. Маленькие шкатулки предназначены для специй, меда или ароматического воска, которыми смягчают губы, большие – для листьев бетеля, орехов, иногда в них вкладывают миниатюрные коробочки. Сосудам придана форма плодов, реальных животных и фантастических существ, нередко обладающих благопожелательной символикой. Так, петух, курица, кролик связываются с плодovitостью, процветанием, пара птиц (уток, куропаток, перепелок) – с супружеской верностью, фантастический лев – с могуществом и властью, а слон с загнутым над головой хоботом, по поверью, приносит удачу. 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, поэтому шкатулка должна иметь форму соответствующего животного. Поверхность изделий украшается чеканными узорами, имитирующими оперенье птиц или шерсть зверей, при этом они обязательно дополняются чисто орнаментальными элементами: полосками из цветочно-лиственных мотивов вдоль спины, по краям крыльев, вокруг лап и т.п. Такое сочетание почти реалистичной формы и условно-стилизованного декора придает особую выразительность этим произведениям.

Замечательными образцами художественного металла Камбоджи являются разнообразные колокола. Они обязательно присутствуют в храмовом комплексе: большой

and are made from silver and copper (Pl. 60). Their sizes vary from 6 to 30 centimetres. Small boxes were intended for spices, honey or aromatic waxes which softened the lips, while larger ones were for betel leaves and nuts, and sometimes miniature boxes were placed in them. The vessels take the form of fruit, animals and fantastic beings, which often possessed benevolent symbolism. The cock, hen, and hare, for example, are connected with fertility and prosperity. A pair of birds (ducks, partridges or quails) are associated with matrimonial faithfulness; a fantastic lion with might and power; and an elephant holding a curled trunk above its head is believed to bring good luck. When choosing boxes as presents for a wedding, important anniversary or a birthday, the year and the sign of the zodiac under which the receiver of the gift was born are usually taken into account. Therefore, the box must have the form of the corresponding animal. The surface of the piece is decorated with embossed patterns imitating bird feathers or animal hide. Purely ornamental elements are always added: strips of flower and leaf motifs along the back, along the edge of the wings and around the paws, for example. Such a combination of an almost realistic form and a conventional stylised design strengthens the special expressiveness of the works.

Various bells are wonderful examples of Cambodian metal art. They are always held in the temple complex with a large one hung near a sanctuary, which is rung while celebrating the time of worship. Small wind



колокол подвешивается около святилища, в него бьют, отмечая время богослужения; небольшие ветряные колокольчики прикрепляются по краям крыш культовых зданий, их мелодичный звон должен напоминать о повсеместном и непрерывном распространении буддийского учения, а также, согласно местному поверью, обладает способностью отпугивать злых духов. Помимо этого, колокольчики наряду с вазой и раковиной включаются в алтарный набор предметов как индуистского, так и буддийского культов. Музейный храмовый колокол имеет на тулове рельефный растительный орна-

ments are attached along the edge of the roof of the religious building and their melodic sound is reminiscent of the universal and continuous spread of Buddhist teaching. According to local belief, these bells also possess the ability to scare off evil spirits. Chimes as well as vases and shells are included in the altar's collection of objects as both Hindu and Buddhist religions. The museum's temple bell has a floral relief ornamentation on its central body and at its top there is a loop in the

мент, а наверху – фигурную петлю в виде перекрещивающихся тел четырех змей **ниэ-ков**. Интерес представляют также бубенцы, которые подвешивают на упряжь домашних животных и прирученных слонов. Форма изделий очень традиционна и не изменилась с периода средневековья, подтверждением чему служат их изображения на каменных рельефах Ангкора. Как правило, небольшие шаровидные бубенцы имеют широкую щель внизу и украшены рельефными ободками "плетенки" и стилизованными лепестками из сдвоенных спиралей. Более сложной формой и разработанным декором отличаются колокола для слонов. Во время торжественных выездов эти сильные и особо почитаемые в Камбодже животные богато украшались, а на королевского слона даже надевали золотой головной убор и футляры на бивни. Бубенцы вешались ему на шею и связками на шнурах за ушами. В музее хранится прекрасный слоновий колокол Ангкорского периода (12–13 вв.) (ил. 61). Он отлит из темно-коричневой бронзы и имеет эллипсоидную, слегка расширяющуюся книзу форму, а его нижняя часть состоит из четырех отдельных фигурных сегментов-лепестков, на двух из которых помещена маска демона Риэху, очень популярный в Камбодже декоративный мотив. С этим мифическим существом связываются солнечные и лунные затмения. Риэху, по легенде, является нелюбимым, из-за 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.

form of the intertwined bodies of four snakes **nieks**. Small bells are also of interest and are attached to the harness of domesticated animals and elephants. The form of the pieces is very traditional and has not changed since the Middle Ages, which is confirmed by images on the stone reliefs of Angkor. Small spherical bells usually have a wide slit at the bottom and are decorated with thin "cord" bands and stylised petals in double spirals. The elephant bells are different as their form is more complex and their design more elaborate. During ceremonial processions, these strong and particularly revered animals of the Cambodians were richly decorated and the royal elephant was even dressed in a gold head-dress and a covering on the tusks. Small bells were hung around its neck and copulas on cords behind the ears. The museum is in possession of a wonderful elephant bell from the Angkor period (12th to 13th centuries) (Pl. 61). It is cast from dark brown bronze and has an ellipsoidal, slightly downwardly enlarged form and its lower part consists of four separate petal-like segments. On two of them are placed the mask of the demon Riehu, which is a very popular Cambodian decorative motif. This mythical being is connected with the eclipses of the sun and the moon. According to the legend, Riehu is the unloved brother of the Sun and the Moon because of his ugly appearance. He forever follows them around and upon meeting them, tries to hug them tightly. However, they constantly shrug him off and escape his embrace.

Колокол
для слона.
Камбоджа.
XII-XIII вв.
Металл, литье.
В. 19,5
№ 8476-II

Bell for elephant.
Cambodia.
12th -13th
centuries.
Metal, casting.
H. 19.5
№ 8476-II

61



Демонический лик Риэху с выпученными глазами, широким носом и оскаленной пастью включен в декор музейной лаковой чаши конца 19 – начала 20 в., правда, гораздо более стилизованный, чем на колоколе (ил. 62). Его не сразу заметишь на нижней части ножки среди растительных завитков. Орнамент из подобных побегов-завитков покрывает и тулово чаши, напоминающей по форме распустившийся цветок лотоса. Такие чаши предназначались для церемониальных подношений во время религиозных праздников и светских обрядов. При их создании использовался сок лакового дерева, наносившийся довольно толстым слоем на деревянную или плетеную основу. Некоторые изделия покрывались рельефными узорами из густой лаковой массы и золотились, другие, подобно музейной чаше, украшались инкрустацией перламутром. 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 начали изготавливать еще в древности, а шелкоткачество появилось в Ангкорский период. Особенно больших высот кхмерские мастерицы достигли в создании шелковых тканей в технике **хоуль** (икат), которые вплоть до недавнего времени широко экспортировались в соседние страны. Кхмеры и сегодня предпочитают носить по торжественным дням одежду из сотканного вручную шелка с расплывчатыми, столь характерными для икатов узорами. Таким же способом выполняются храмовые завесы **пидан**

Riehu's demonic appearance with goggle eyes, wide nose and jeering jaw is evident in the decoration of the museum's lacquered bowl from the late 19th to early 20th century and it is admittedly far more stylised than on the bell (Pl. 62). However, he is not immediately clear on the lower part of the stem among the floral curls. An ornament from similar sprouts and curls covers the body of the bowl that is reminiscent of the form of a blossoming lotus flower. Such bowls were intended for ceremonial gifts during religious celebrations and secular ceremonies. During their production sap from lacquer tree was used to place a thick coating on the wooden or wicker base. Sometimes pieces were covered with relief patterns from a thick lacquer mass and gilded, whereas others similar to the museum's bowl were decorated with inlaid mother-of-pearl. Iridescent rose-colored patterns with greenish tints look unusually effective on the black lacquered background.

Artistic textile is one of the interesting types of traditional decorative applied arts. Cotton fabrics began to be used in the antiquities and silk weaving appeared in the Angkor period. Khmer weavers reached particularly great heights in the creation of silk fabrics in the technique of **hol** (ikat), which until very recently were widely exported to neighbouring countries. Khmer people even today prefer to wear clothes from hand-woven silk on festive days with diffuse patterns characteristic of the ikat. This is how temple hangings **pidan** (literally

Чаша для под-
ношений.
Камбоджа.
Конец XIX-
начало XX в.
Бамбук, лак,
плетение, инк-
рустация перла-
мутром.
В. 17
Дм. 24,5
№ 9004-II

Bowl for gifts.
Cambodia.
Late 19th - early
20th century.
Bamboo, lacquer,
wicker, inlaid
mother-of-pearl.
H. 17
D. 24.5
№ 9004-II

62



Ткань *пидан*.
Камбоджа.
1980-е гг.
Шелк, икат.
94 x 155
№ 7537-II

Hanging pidan.
Cambodia.
1980s.
Silk, ikat.
94 x 155
№ 7537-II

63



(буквально "потолок") (ил. 63), которые по праздникам вывешиваются высоко под потолком на алтарной стене храма. Их декор изобразительного характера посвящен главным образом религиозной тематике. На одной из завес в коллекции музея в центре запечатлено, по-видимому, пространство буддийского монастыря с двумя храмовыми постройками и скульптурами будд, вынесенными во время праздника во двор для совершения ритуала освящения или омовения статуй. Вверху вытканы всадники на белых конях и повторяющаяся надпись "Кампучеа" (самоназвание страны). В нижней части **пидан** – фриз с изображением четырех слонов, держащих в поднятых хоботах опахала, неперенный атрибут храмовых церемоний. Типичный для завес яркий колорит с красно-желтыми и белыми фигурами на бордово-фиолетовом фоне усиливает их декоративный характер, создает праздничное и радостное настроение.

"ceiling") were made (Pl. 63). On celebrations they are hung high on the altar wall of the temple just below the ceiling. Their design is of a narrative character and is devoted mainly to religious themes. The centre of one of the screens in the museum's collection is evidently adorned with an area of a Buddhist monastery with two temple structures and sculptures of Buddha. During celebrations they are taken to a courtyard for rituals of consecration or lustration of a statue. At the top of the weaving there are riders on white horses and the repeated inscription "Kampuchea" (the country's name). In the lower part of the *pidan* there is a frieze of four elephants holding large fans in their raised trunks, which is a necessary attribute for temple ceremonies. Bright colouring is typical for the screens, with red, yellow and white figures on a claret-violet background that strengthen the decorative character and happy festive mood.

ИСКУССТВО

ЛАОСА

THE ART *of*

LAOS

...В третий год завершили строительство Вата Пха Кэо. Государыня Нанг Кэо Лотфа сняла с себя [крупный] изумруд и поместила на грудь [изваянию] Великого Будды. Затем совершила подношение Трем Драгоценностям на рисовых полях.

Из лаосской хроники 15 в.

...The construction of Wat Phou Keo was completed in the third year. The queen Nang Keo Lotfa took a [large] emerald from herself and placed it on the chest of the Great Buddha [statue]. Then she gave the gift to the Three Jewels in the rice paddies.

From Laos chronicles, 15th century

В одном из мифических сказаний повествуется о божественном первопредке лаосцев Кхун Болеме, который спустился с небес на землю и научил людей всему, в том числе и различным искусствам – музыке, ваянию, архитектуре и ремеслам. Его старший сын Кхун Ло стал первым правителем народа лао, заселившего плодородные долины Меконга и его притоков.

В культуре древнего Лаоса самым загадочным явлением считаются расположенные на северо-востоке мегалитические памятники Долины Кувшинов. Разбросанные в долине огромные каменные сосуды, по местной легенде, использовались как кувшины для вина жившими здесь людьми-гигантами. Но, как полагают археологи, они служили погребальными урнами и были созданы в эпоху позднедонгшонской бронзы (первая половина I тыс. н.э.). Цивилизация Долины Кувшинов принадлежит к так называемой протолаосской культуре, охватывающей значительный отрезок времени от древности до образования первого собственно лаосского государства Лансанг – “Страны Миллиона слонов” (1353 – начало 18 в.). С утверждением в это же время буддизма тхеравады¹ в стране начинается интенсивное строительство монастырских комплексов – **ватов**. Центральное место в них занимают храмы базиликального типа. Не столь грандиозные, как храмы Пагана и Камбуджадеша, они удивительно гармоничны по своим очертаниям и богаты декоративным убранством. Классическим образцом святилища является Сиангтхонг в Луангпхабанге (1561) с живописной системой многоярусных крыш, составляющих одну из

The history of the first divine Lao ancestor Khoun Bolom is recounted in one of many mythical tales. It is told that he came down from heaven to earth and taught people everything including different art forms – music, sculpture, architecture and handicrafts. His oldest son Khoun Lo became the first ruler of the Lao people, who inhabited the fertile valleys of Mekong and its tributaries.

The most mysterious phenomenon in ancient Laos culture is considered to be the megalithic monuments of the Valley of Jugs located in the north-east. According to legend, the huge stone vessels scattered in the valley were used as jugs for wine by giant people living there. However, archaeologists suppose that they served as funeral urns and were created in the late Dong Son bronze age (1st half of the 1st millennium AD). The civilisation of the Valley of Jugs belongs to the so-called pre-Lao culture, which occupies a significant portion of time from the antiquities until the formation of the first Lao state Lan Xang – “The land of a million elephants” (1353 to the early 18th century). With the establishment of Theravada Buddhism¹ in the country, intensive construction of monastery complexes **wat** began. Temples of a basilican type always took the central place in these complexes. Although not as grand as the Bagan and Kambujadesha temples, they are wonderfully harmonious in their contours and rich with decoration. Xieng Thong in Louang Phabang (1561) has the classical form of a sanctuary with its decorative

1
С буддизмом тай-лаосские племена начали знакомиться еще в период их миграции из Южного Китая в долину Меконга, проходившей особенно активно во второй половине I тыс. н.э. В южных областях страны, находившихся под властью кхмерских королей, главное место в религиозной жизни до 14 в. занимал индуизм, а самым величественным святилищем был “Монастырь на горе” – Ват Пху (5-13 вв.).

Thai and Lao tribes became acquainted with Buddhism during the period of their migration from southern China to the Mekong valley, especially active in the second half of the 1st millennium AD. The principle religion until the 14th century was Hinduism in the southern regions of the country under the control of the Khmer kings and the grandest sanctuary was the “Monastery on the Hill” – Wat Phou (5th to 13th centuries).



*Ганеша.
Лаос.
XVI-XVII вв. (?)
Металл, литье.
В. 13,2
№ 9007-II*

*Ganesha. Laos.
16th -17th
centuries. (?)
Metal, casting.
H. 13.2
№ 9007-II*

64

своеобразных черт лаосского культового зодчества. Другая важная постройка вата — ступа, называемая в Лаосе **тхат**, часто имеет в верхней части специфический элемент бутылкообразной формы — “бутон банана”. Именно так увенчана крупнейшая 45-метровая ступа Лаоса Тхат Луанг во Вьентьяне (1566), заключающая в себе особо почитаемую реликвию — кость Будды.

Как во всех странах Юго-Восточной Азии, буддизм в Лаосе вписал в свою систему и древний культ духов **пхи**, и пантеон индуистских божеств. Образы богов находили воплощение в мифологических и поэтических текстах, в скульптурном и живописном декоре храмов. Их изображения наделялись каноническими атрибутами: владыка 33 небес Индра — мечом, трехликий Брахма — лотосами, Вишну — раковиной и магическим оружием **чакрой** — диском с острыми краями. В музейной коллекции находится металлическая скульптура индуистского божества Ганеши 16–17 вв. (?), происходящая, вероятно, из Южного Лаоса (ил. 64). В соответствии с иконографией, пришедшей в Юго-Восточную

system of multi-tiered roofs being one of the distinctive characteristics of Lao religious architecture. Another important structure of the wat is the stupa, which is called **that** in Laos. It often has a specific element of a bottle-like form in the upper section — “banana bud”. This is exactly how the 45-metre stupa of That Louang (1566) in the capital of Laos, Vientiane, is crowned, which has an especially revered relic in it — a bone of Buddha.

As in all countries of South-East Asia, Buddhism in Laos included the ancient cult of spirits **phi** and the pantheon of Hindu deities. Images of gods found incarnation in mythical and poetic texts and in the sculptures and pictorial décor of the temples. Gods were endowed with canonised attributes: Indra the master of 33 heavens — with a sword, the 3-faced Brahma — lotus, Vishnu — conch shell and magical weapon **cakra** — a disc with sharp edges. Metal sculpture of the Hindu deity Ganesha of the 16th – 17th century (?) are held in the museum’s collection and probably came from southern Laos (Pl. 64). In accordance



a



b

Азию из Индии, он показан многоруким, с тучным телом и головой слона. По одной из легенд, Ганеша родился обычным ребенком, но однажды страшно рассердил отца, бога Шиву, и тот в гневе оторвал ему голову, но затем пожалел о своем поступке и приставил сыну голову слоненка. Ганешу почитают как покровителя торговцев, путешественников,

with the iconography coming to South-East Asia from India, he is shown as multi-handed, with a fat body and the head of an elephant. One legend has it that Ganesha was born a normal child. However, one day he angered his father, the god Shiva, and in fury he cut off the child's head. But later he regretted this act and replaced his son's head with that of an elephant. Ganesha is worshipped as the patron of merchants and travellers, but prin-

Будда лила
и Будда кхофон.
Лаос, провинция
Луангхабанг.
XIX в.
Дерево, лак, резь-
ба, позолота:
a) В. 27
№ 7720-II
b) В. 25,4
№ 7719-II

Buddha lila and
Buddha kho
phon. Laos,
Louang Pha-
bang province.
19th century.
Wood, lacquer,
carving, gilding:
a) H. 27
№ 7720-II
b) H. 25.4
№ 7719-II

но главным образом — как бога мудрости, ибо считается, что он записал со слов мудреца Вьясы эпическую поэму “Махабхарата”, используя свой бивень вместо палочки для письма. Поэтому в число атрибутов, которые он держит в руках, помимо **чакры**, дубинки, книги, входит и бивень. Одет Ганеша как один из божественных повелителей — в узорчатую юбку, подпоясанную драгоценным поясом, на голове у него коническая диадема, на руках — браслеты.

Однако преимущественное развитие в круглой пластике Лаоса получает образ Будды. В алтарной храмовой композиции центральное положение всегда занимает монументальная статуя Будды, окруженная множеством меньших скульптур будд, — ведь алтарь мыслится как идеальный космос, верхний мир, где обитают одни лишь будды. Поэтому все скульптуры выполняются по хорошо известному канону, фиксирующему “признаки совершенства” Великого человека. Вместе с тем лаосские мастера вносят свои, казалось, незначительные, но характерные нюансы в буддийскую иконографию: глаза будд слегка выпуклые, нос короткий, с широкими крыльями, уголки тонких губ приподняты в “архаической” улыбке, но главное — на **ушнише** пламенеет **кхет**, финиал в виде языка пламени, как символ магической энергии, наполняющей тело Просветленного¹.

Все эти особенности присущи двум музейным скульптурам 18–19 вв., происходящим из пещерного храма Пак-У в провинции Луангпхабанг (ил. 65). Одна из них изображает стоящего Будду **кхофон** (вызывающий дождь).

chiefly the god of wisdom, as it is considered that he wrote from the words of the sage man Vyasa epic poem “Mahabharata” using his tusk instead of a stick to write the letters. Therefore, the attributes that he holds in his hands include a baton, a book, a **cakra**, a lotos flower as well as a tusk. Ganesha is dressed as one of the divine masters with a patterned skirt with a precious belt around his waist, a conical diadem on his head and bracelets on his arms.

However, the principle development in the art of sculpture in Laos is the image of Buddha. A monumental statue of Buddha is always located in the centre of a temple altar composition surrounded by numerous smaller sculptures of Buddha. The altar is thought of as the ideal cosmos — the higher world where only the Buddhas reside. Therefore, all sculptures are created according to the well-known canon which reflects the “signs of perfection” of the Great Man. At the same time, Laos masters brought there own seemingly insignificant but nonetheless characteristic details to Buddhist iconography: the eyes of Buddha slightly bulging, a short nose with wide wings, the corners of his thin lips slightly raised in an “archaic” smile, but most importantly, the **khet** blazing on the **ushnisha**, finial in the form of flames that symbolise magical energy of the body of the Enlightened¹.

All these specific features are inherent in the museum’s two sculptures from the 18th and 19th centuries that come

1

“Пламенеющая” **ушниша** появилась в Лаосе под влиянием скульптуры Таиланда и стала самой отличительной чертой тай-лаосской пластики.

The “flaming” **ushnisha** appeared in Laos under the influence of Thai sculpture and became the most distinctive characteristic of Thai and Lao sculptures.

Его плавно изогнутые руки опущены вдоль тела и почти касаются изящно приподнятых уголков плаща¹. В этом образе нашло выражение народное представление о всеведении и всемогуществе Великого мудреца, способного вызывать живительную небесную влагу, поэтому перед началом сезона дождей статуи этого типа пользуются особым почитанием. Другая скульптура представляет Будду **лила** (идуший) с чуть выдвинутой ногой, опущенной левой рукой и поднятой правой, кисть которой не сохранилась, но, вероятно, пальцы ее были сложены в жесте **витарка** – поучение. Этот иконографический образец возник как своеобразная интерпретация одного из важнейших событий в жизни Будды – спуска с небес Таватимса после проповеди доктрины своей матери Майе, богам и небожителям. Вместе с тем образ идущего Учителя имеет и более широкое символическое толкование – это победное шествие буддийского учения по миру.

Скульптуры сделаны в технике резьбы по дереву с золочением, широко применявшейся в храмовом строительстве. До конца 19 в. почти все монастырские сооружения были деревянными. Дверные и оконные проемы, плоскости треугольных фронтонов храмового святилища богато украшались рельефными панно. Консоли колонных портиков и перила лестничных маршей вырезались в виде сказочных змей **наков**, а на коньке крыши устанавливалась декоративная пирамидальная композиция из маленьких **тхатов**, образно называемая “букет небесных цветов”. Резьбой покрывали специальный желоб для

from the caved temple of Pak-U in the Louang Phabang province (Pl. 65). One of them depicts a standing Buddha **kho phon** (summoning rain). His slightly curved arms are hanging down the side of his body and almost touching the gracefully raised corners of his robe¹. This is a popular representation of the omniscience and omnipotence of the Great Man, who was able to summon the life-giving celestial water. Therefore, before the beginning of the rainy season, statues of this nature are used with particular reverence. The other sculpture presents Buddha **lila** (walking) with a slightly extended leg, his left arm lowered and right arm raised. The right hand no longer remains and was most likely composed in the gesture **vitarka** – preaching. This iconographic form appeared as an original interpretation of one of the most important events in Buddha's life – the descent from the Tavatimsa Heavens after the sermon to his mother Maya, to the gods and celestial beings. At the same time the image of the walking Teacher has a wider symbolic interpretation as the victorious spread throughout the World of the Buddha's teaching.

Sculptures are made from carved wood with gilt. This technique is widely used in temple constructions and almost all of monastery buildings were wooden until the end of the 19th century. Framed windows, doors and surfaces of triangular pediments of the temple sanctuary were richly decorated with relief panels. Consoles of columned porti-

¹ Монашеская одежда состоит из трех частей: нижней юбки, плаща – большого полотнища, драпируемого на теле, и верхней накидки. В скульптурах хорошо видны два способа ношения одежды: с открытым правым плечом, когда накидка сворачивается в узкий шарф и перебрасывается через левое плечо, и “закрытым” способом, когда оба плеча прикрыты плащом и развернутой накидкой.

The monastic clothes consist of three parts: an under skirt and robe draped over the body and a top shawl. In sculptures, two ways of wearing garments are clearly visible: with an open right shoulder when the shawl is turned into a narrow scarf and is thrown over the left shoulder, and the “closed” way when both shoulders are covered with the robe and the shawl opened out.

ритуальных омовений, большие подсвечники, устанавливаемые перед алтарем, столики для подношений, спинки монашеских кресел. Для декора культовых построек и предметов помимо резьбы по дереву применяли лепнину из особой штукатурки – смеси песка, органического клея и гашеной извести, которую также покрывали лаком и сусальным золотом.

Становление традиционной живописи относится к периоду расцвета художественной культуры Лансанга (15–17 вв.). Благодаря устойчивости канонов средневекового религиозного искусства основные эстетические принципы, стилистические особенности и виды живописи остаются практически неизменными до начала 20 в. Это относится и к настенным росписям, и к монументальным лаковым композициям, и к картинам на ткани. Хранящиеся в музее пять живописных полотен первой половины 19 в. являются прекрасными образцами позднесредневекового искусства. Они входили в серию панно, выполненную на сюжет **джатаки**² о Пхавете (пали – “Вессантара”), посвященной предпоследнему воплощению Будды. Картины, сделанные в виде горизонтальных свитков, развешивались в строгой сюжетной последовательности по стенам буддийского святилища. Они не были постоянным украшением храма, а использовались в первую очередь во время религиозного праздника Бун Пхавет, отмечаемого ежегодно в конце апреля или начале мая. Праздник включает в себя обязательную рецитацию текстов джатаки о Пхавете. В обширном повествовании подробно рассказывается о жизни **бодхи-**

coes and the banisters of staircases were carved in the form of fantastic snakes **nak**, and a decorative pyramid composition from small **thats** was placed on the roof cover and was figuratively called “the bouquet of celestial flowers”. Wood carvings also included other objects such as special troughs for ritual ablutions, large candle holders that were placed in front of the altar, small tables for gifts, and the back of monastic chairs. Besides carving, in order to decorate religious buildings and objects, a stucco from special plaster was used, made of sand, organic glue and slaked lime, which was also covered with lacquer or gilt.

The formation of traditional painting is related to the period of a boom in Lan Xang artistic culture (15th to 17th centuries). Due to the stability of canons of medieval religious art, the main aesthetic principles, stylistic features and types of painting remained practically unchanged until the beginning of the 20th century. This relates to wall murals, monumental lacquered compositions and pictures on cloth. The five pictorial canvasses from the first half of the 19th century held in the museum are wonderful examples of medieval art. They were included in a series of panels which were made about the **jataka's**² story of Pha Vet (Pali – “Vessantara”) devoted to the second to last incarnation of Buddha. The pictures were made in the form of horizontal scrolls and were hung in strict narrative sequence on the walls of the Buddhist sanctuary. They were

2

Джатака – история об одной из предыдущих жизней Будды, в которых он воплощался в самых различных образах. В Индокитае в канонический свод священных текстов входят 550 **джатак**.

Jataka is the story of one of the previous lives of Buddha in which he was incarnated in the most varied forms. There are 550 **jatakas** in the canonised collection of holy texts in Indo-China.

саттвы в облике великодушного принца Пхавета. Щедрость и бескорыстие принца раскрываются в сценах дарения чудесного белого слона посланцам из соседней страны, лошадей и колесницы во время изгнания Пхавета с семьей из родного города, отдачи своих детей в услужение брахману и, наконец, любимой жены Нанг Матхи — отшельнику. Его облик принимает бог Индра для последнего испытания героя. Заканчивается история счастливым воссоединением семьи и возвращением Пхавета домой.

Живописные панно являются своеобразными иллюстрациями к основным эпизодам джатаки. В соответствии с дидактической функцией повествования каждая сцена снабжена надписью, комментирующей происходящие события. Так, на одном панно рядом с фигурой жены Пхавета помещены слова: "Нанг Матхи собирает фрукты" (ил. 66). В них заключен основной смысл происходящего, а изобразительные детали дополняют сцену любопытными подробностями: склоны холмов, поросшие деревьями и кустарниками, дикие звери, преградившие путь Нанг Матхи, чтобы она не помешала Пхавету отдать сына и дочь. В левой части панно виден спящий на ветвях дерева брахман, а внизу — фигуры небожителей, баюкающих детей, которых бессердечный брахман оставил одних под деревом. Надпись поясняет: "Божества заботятся о детях Пхавета".

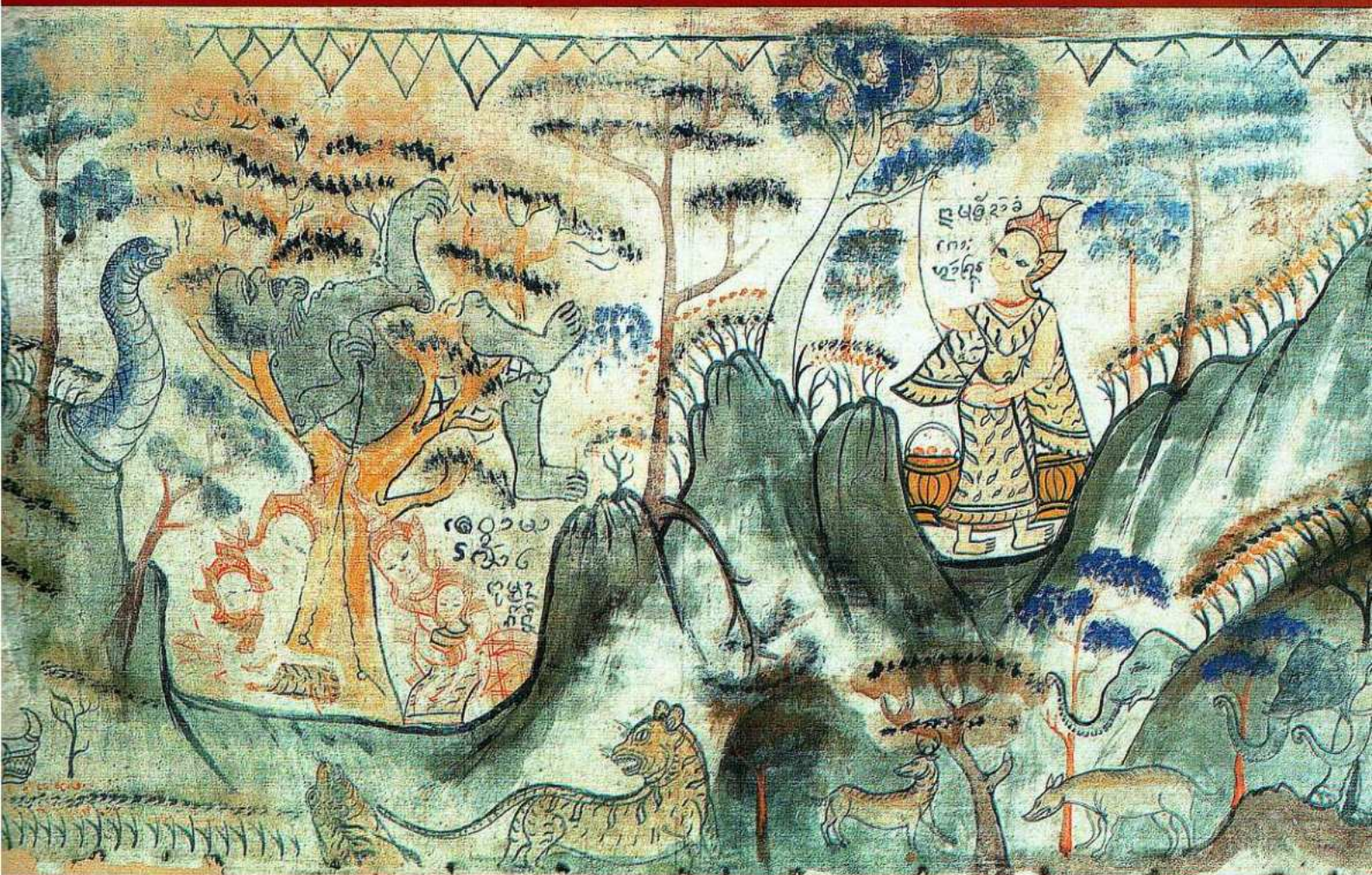
Музейные полотна дают представление о позднесредневековом стиле лаосской живописи, которую характеризуют такие приемы, как объединение разновременных

not permanent decorations of temples, but were used primarily during the religious celebration of Boun Pha Vet, marked every year at the end of April or the beginning of May. The reading of the jataka about Pha Vet is mandatory during celebrations. In extensive narration, the life of **bodhisattva** in the form of a generous prince is told in detail. The generosity and unselfishness of the prince comes to light in the scenes of a donation of a wonderful white elephant to the envoy of a neighbouring country, horses and a chariot during the banishment of Pha Vet and his family from their native land. Then he gave away his children to the service of Brahman and finally his beloved wife Nang Mathi to a hermit. His appearance is assumed by the god Indra for the hero's next ordeal. The story ends with a happy reunion of the family and Pha Vet's return home.

Pictorial screens serve as distinctive illustrations of the principle episodes of jataka. In accordance with the didactic function of narration, each scene is provided with inscriptions commenting on the events taking place. For example, the words: "Nang Mathi collecting fruit" appears on one of the screens next to Pha Vet's wife (Pl. 66). They convey the main idea of what is taking place and graphic details embellish the scene with interesting details including hills with trees and bushes, and wild animals which obstructed the way of Nang Mathi so that she would not get in the way of Pha Vet giving away their son and daughter. Brahman, who is sleeping in the branches of a tree is visible

Фрагмент храмового панно со сценами из джатаки о принце Пхавете.
Лаос, провинция Вьентьян.
Первая половина XIX в.
Х/б ткань, клеевые краски, роспись.
47,5 x 164,5
№ 7714-II

Fragment of temple picture with scene from jataka about prince Pha Vet.
Laos, Vientiane province.
First half of 19th century.
Cotton, glue paints.
47.5 x 164.5
№ 7714-II





Фрагмент храмово-
го панно со сцена-
ми из *джатаки* о
принце *Пхавете*.
Лаос, провинция
Вьентьян.
Первая
половина XIX в.
Х/б ткань, клеевые
краски, роспись.
53,5 x 128
№ 7718-II

*Fragment of temple
panel with scene
from jataka about
prince Pha Vet.*
*Laos, Vientiane
province.*
*First half of
19th century.*
*Cotton, glue paints,
painting.*
53.5 x 128
№ 7718-II

67

эпизодов в едином пространственном континууме, разномасштабность фигур для выделения наиболее важных персонажей, использование элементов параллельной перспективы и вида "с высоты птичьего полета", локальное наложение цвета. Повествовательный характер цикла позволил художнику показать довольно полную панораму лаосской жизни, включив в нее изображения деревенских хижин и дворцов, сельских пейзажей и тропических лесов, сцен трудовой деятельности и праздничных процессий, зверей, птиц, обитателей рек и озер. В то же время фантазия мастера не ограничивается образами реального мира, на панно часто присутствуют мифические животные и сказочные существа, например **нок сакалин** — птица с головой слона (ил. 67).

Живописные, вышитые или тканые изображения могут украшать разнообразные храмовые предметы, такие как шкафчики и сундуки для хранения буддийских манускриптов на пальмовых листьях, длинные бумажные свитки, подвешиваемые к потолку святилища, ритуальные опахала. В музее хранится вышитое опахало **кханталабат** из монастыря Онгты (г. Вьентьян), датируемое началом 20 в. (ил. 68). 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 пышными цветочными побегами. Функции **кханталабата** многообразны. Он мог стоять за скульптурным изображением Будды,

on the left of the screen, while below him there are celestial beings singing lullabies to the children, which the callous Brahman left alone under the tree. The inscription explains: "Deities caring for Pha Vet's children".

The museum's canvas conveys the representation of the style of Lao pictures from the late Middle Ages. It characterises such concepts as the union of episodes from different times into one single spatial continuum, the varying dimensions of figures to represent more important characters, the use of elements of parallel perspective in a "bird's eye view", and the local imposition of application colours. The narrative character of the cycle allowed the artist to convey a rather full panorama of Lao life, including images of village shacks and palaces, rural landscapes and tropical forests, scenes of work in progress and ceremonial processions, wild animals, birds, and the inhabitants of rivers and lakes. At the same time, the artistic fantasy wasn't limited to real-life images, as mythical animals and fantastic beings often appear on the screens. An example is **nok sakalin** which is a bird with an elephant's head (Pl. 67).

Pictorial, embroidered or woven images were used to decorate various temple objects such as cupboards and trunks for keeping Buddhist manuscripts on palm leaves, long paper scrolls which were hung from the ceiling of the sanctuary and ritual fans. The museum holds an embroidered fan **khantalabat** from the Ong Tu monastery (Vientiane) dating

Опахало.
Лаос.
Начало XX в.
Дерево, бархат,
металлическая
нить, шитье.
89,5 x 40
№ 7663-II

Fan. Laos.
Early 20th
century.
Wood, velvet,
metal thread,
embroidery.
89.5 x 40
№ 7663-II

68



символизируя дерево Бодхи. Опахало, помещенное перед скульптурой, указывает на отрешенность от мирской суеты и погруженность в "истинное бытие" (этому в данном случае соответствует иконография Будды, показанного с жестом **саматхи** – "медитация"). **Кханталабат** используется во время ритуальных церемоний и в руке монаха служит ранговым знаком, указывающим на его чин и положение в буддийской сангхе.

Вышивка золотными нитями – лишь одна из многочисленных разновидностей текстильного искусства, являющегося древнейшей культурной традицией народов Лаоса. Появление прядения и ткачества в Юго-Восточной Азии восходит к эпохе неолита, а сложившиеся в начале нашей эры основные конструктивные особенности ручного ткацкого станка сохраняются практически неизменными до настоящего времени. Ценность музейной коллекции лаосского текстиля, насчитывающей более 50 образцов, заключается прежде всего в том, что все представленные в ней изделия изготовлены из тканей ручного производства¹, орнаментированных в традиционном стиле. Узоры большинства из них выполнены в процессе тканья самым распространенным в Лаосе способом – с использованием разноцветных нитей утка и основы и дополнительных уточных нитей. Орнаментальный арсенал лаосских мастериц необычайно богат. Простые геометрические орнаменты обычно перемежаются на тканых полотнах широкими полосами с изображением человеческих фигурок, деревьев, бабочек, уточек, петушков, слонов и других животных. Некоторые орнаментальные мотивы, состоя-

back to the beginning of the 20th century (Pl. 68). The fan has a traditional form like that of a banyan leaf with a long wooden handle. Its metal frame is covered with dark cherry-coloured velvet on which a figure of Buddha sitting on the lotus throne is embroidered with gilded and silver threads and surrounded with magnificent floral stems. The function of **khantalabat** was diverse. It could stand behind sculpture of Buddha, symbolising the Bodhi tree. The fan placed in front of the sculpture indicates estrangement from the mundane vanity and immersion into "reality" (in this case, the corresponding iconography shows Buddha with a gesture of **samadhi** – "meditation"). **Khantalabat** is used during ritual ceremonies and in the hands of a monk indicates his rank and position in the Buddhist sangha.

Needlework with gold threads is only one of numerous varieties of textile arts which are an ancient cultural tradition of the Lao people. The appearance of spinning in South-East Asia dates back to the Neolithic period and the principle constructive features of a loom formed at the beginning of modern times for hand weaving has remained virtually unchanged until this day. The museum's holding of textiles includes more than 50 examples and its value is emphasised by the fact that all of the works presented are prepared from handmade fabrics¹ ornamented in the traditional style. Most of their designs were executed in a weaving process with the most common in Laos methods, which is the use of

1

За последние 30–40 лет ручное ткачество стало активно вытесняться тканями машинного производства, однако в некоторых деревнях продолжают действовать артели ткацкого промысла, создающие ткани для национальной одежды.

In the last 30–40 years handmade weaving began to be taken over by machine production, although in several villages the artels of weaving production continue to exist and create fabrics for national costumes.

щие из геометрических элементов, носят ассоциативные названия, например "узор дракона вокруг острова", "узор клешни краба", "узор разветвляющегося ствола пальмы". Многие узоры обладают довольно емким символично-образным содержанием. Так, на фиолетовой с темно-вишневым отливом ткани выделяются широкие фризы с мотивом **кхитлайма** (узор лошадей), состоящим из нескольких элементов: фигуры лошади с жеребенком между ног, а сверху – сильно стилизованного изображения горки, поросшей травой (ил. 69). Узор повторяется в трех фризах, причем в каждом из них он выткан нитями разного цвета: белого, оранжевого и синего. Образ коня в Лаосе связан с почитанием его как священного солнечного животного, входящего в 12-летний "животный" цикл. Кроме того, он включается в систему классификации по соответствию определенных животных сторонам света и дням недели. В лаосских мифах лошади отводится функция охранителя севера. Лошадь с жеребенком – это символ плодородия и богатства, такой же семантический смысл имеет изображение растения в орнаменте **кхитлайма**.

Украшение полотнища широким орнаментальным фризом не случайно, так как ткань предназначена для лаосской женской юбки, у которой внизу почти всегда есть кайма. Этот характерный элемент традиционного костюма, получивший любопытное название **тинсин** – "ноги юбки", отличается особо пышным декором. Кайма праздничной юбки часто выполняется отдельно (затем пришивается), ее узоры ткются из цветного шелка или позолоченных нитей. В жен-

multicoloured threads of weft and warp with supplementary weft. The ornamental arsenal of Lao female masters is exceptionally rich. Simple geometric ornaments usually alternate on cloth with wide strips with images of human figures, trees, butterflies, ducks, cockerels, elephants and other animals. Several ornamental motifs consisting of geometric elements carry associated names. These include "pattern of a dragon around the island", "pattern of a crab's claw", and "pattern of the branched palm trunk". Many designs possess rather capacious, symbolised image contents. Violet and dark cherry coloured fabric has wide friezes with the motif **khít laima** (pattern of horses) consisting of several elements: figures of a horse and foals between its legs and, at the top, a highly stylised grassy hillock (Pl. 69). The pattern is repeated in three friezes, on each of which it is woven with threads of different colours: white, orange and blue. A horse's image in Laos is connected with the worship of it as a sacred sun animal which is included in the 12-year "animal" cycle. Furthermore, it is present in the system of classification where cardinal points and the days of the week relate to a specific animal. Horses in Laos myths have the role as the protector of the north. The horse with a foal is the symbol of fertility and wealth and the representation of the plants in the **khít laima** ornament has the same semantic value.

The decoration of fabrics with wide ornamental friezes is not accidental as the fabric is intended for women's skirts

Фрагмент
ткани.

Лаос.

1970-е гг.

Хлопок, ручное
ткачество.

75 x 405

№ 6321-II

Cloth

fragment.

Laos.

1970s.

Cotton, weaving.

75 x 405

№ 6321-II

69



Ожерелье.
Северный Лаос.
Первая
половина XX в.
Серебро, эмаль.
Дл. 50
№ 9309-II

Necklace.
Northern Laos.
First half of
20th century.
Silver, enamel.
L. 50
№ 9309-II

70

ском костюме такую юбку дополняет шарф, которым драпируют грудь, перекидывая конец через плечо, при этом его орнаменты соответствуют узорам каймы. Национальная одежда горных народностей шьется из хлопчатобумажных тканей темного цвета и декорируется вышивкой и аппликацией из цветных тканей.

В традиционных костюмах народностей Лаоса важную роль играют ювелирные изделия. Женщины лао носят богатые наборы украшений, в основном из золота, включающие пояс, браслеты, филигранные ожерелья, серьги, цепочки для прически. Одежда малых народностей, населяющих горные области Северного и Центрального Лаоса, дополняется массивными серебряными изделиями, среди которых большое значение придается шейным кольцам и серьгам. Они служили не только знаком благосостояния семьи или рода, но и указывали на социальное положение человека. В музее хранится замечательное кольцо вождя одного из племен тибето-бирманских (или вьет-мыонгских) народностей, на культуру которых оказало довольно сильное влияние искусство Китая (ил. 70). Украшение состоит из ожерелья с крупной подвеской в виде стилизованного изображения летучей мыши с плодом граната над головой. Композиция в целом расшифровывается как пожелание счастья, благополучия и многочисленного мужского потомства. В ожерелье включены десять небольших соединенных пронизками бус медальонов, каждый из которых содержит благопожелательный мотив, как-то: тыква-горлянка (долголетие), рог носорога (счастье, здоро-

which in Laos almost always have a hem at the bottom. This characteristic element of traditional costume received the interesting name of **tinsin** – “legs of the skirt”, and is notable for its splendid decorations. The hem of ceremonial dresses is often made separately (then sewn on), and its patterns are woven from coloured silk or gilded thread. A scarf is added to such skirts of female attire which is draped over the breast and the end is thrown over the shoulder. The ornaments of such scarves are also in keeping with the patterns of the hem. The national dress of mountain people is woven from cotton fabrics of a dark colour and is decorated with embroidery and appliqué work from coloured fabrics.

Jewellery plays an important role in the traditional costumes of different nationalities in Laos. Lao women wear a rich selection of adornments, mainly from gold, which includes belts, bracelets, filigree necklaces, earrings and chains for the hair. Clothes of minorities who inhabit the mountain regions of northern and central Laos are supplemented with massive silver works, amongst which the greatest significance is given to neck and ear rings. They serve not only as a sign of well-being of the family or family clan, but also indicate a person's social status. The museum holds a wonderful necklace from a leader of one of Tibetan-Burmese tribes (or Viet-muong tribes) (Pl. 70). Chinese art had rather great influence on the culture of these people. The piece of jewellery consists of a necklace



Серьги.
Северный Лаос.
Первая
половина XX в.
Серебро,
чеканка,
гравировка:

а) серьга в виде
полумесяца
с подвесками.
6 x 3,5
№ 9297-II
б) серьги с под-
весками в виде
бабочек.
Дл. 10,5
№ 9296-II

Earrings.
Northern Laos.
First half of
20th century.
Silver,
embossing,
incising:

а) earring in
crescent form
with hangings.
6 x 3.5
№ 9297-II
б) earrings with
hangings in the
form of
butterflies.
L. 10.5
№ 9296-II

71

a



b



вье), слиток золота (богатство), книги-свитки (ученость), зеркало (защита от злых сил, супружеское согласие) и др. Серебряное кольцо украшено перегородчатой эмалью очень красивых насыщенных тонов лазорево-синего, изумрудно-зеленого и желтого цветов, при этом эмалевые вставки переливаются разными оттенками внутри довольно крупных ячеек, обрамленных витой проволокой.

Большим разнообразием отличаются серьги и кольца жителей горных районов. Помимо простых по форме литых изделий в коллекции находятся украшения с фигурными подвесками, выполненные в технике чеканки и филигрны. Очень популярны серьги в виде полумесяца, семантика которого связана с плодородием и циклическим обновлением природы. Плоская поверхность полумесяца обычно заполняется мелким гравированным орнаментом из геометрических фигур, а к его нижнему краю нередко крепятся многочисленные подвески с треугольными пластинками (ил. 71, 72). Некоторые серьги имеют вид тотемных животных – пчелы, рыбы, птицы, змеи. В изделии могут объединяться несколько символических изображений. Например, на паре длинных серег в верхней части помещена фигурка пчелы – знак трудолюбия и бережливости, внизу – бабочка с раскрытыми крыльями – пожелание счастливого брака, а бусины сделаны из прово-

with a large pendant in the form of a stylised image of a bat with the fruit of a pomegranate about its head. The composition is generally interpreted as a wish of happiness, prosperity and numerous male descendants. The necklace has 10 small medallions connected by beads, and each of them contains a benevolent motif. For example, a gourd (longevity), a rhino horn (happiness, health), gold bullion (wealth), book scrolls (learning), mirror (protection from evil spirits and matrimonial harmony) etc. The silver necklace was made by the cloisonné technique and decorated with enamel of very beautiful rich tones including azure-blue, emerald-green and yellow. Furthermore, the enamel plays with different shades inside rather large cells framed by twisted wire.

Ear and finger rings of the people of mountain regions are notable for their great diversity. As well as simple cast works, the collection also has adornments with ornamental pendants that are finished with incising and filigree. Earrings in the form of a crescent are very popular and are semantically connected with fertility and the cyclical renewal of nature. The flat surface of the crescent is usually filled in with small incised ornaments of geometric figures and numerous pendants with triangular plates (Pl. 71, 72). Several earrings have the appearance of totem animals such as bees, fish, birds and snakes. Several symbolic images can be united in the ornament. For example, bees adorn the upper part on a pair of long earrings – a sign of diligence and economy, butter-



a

b



Серьги.
Северный Лаос.
Первая
половина XX в.
Серебро,
гравировка:

a) Серьга
в виде змеи.
Дл. 5,5
№ 9305-II
b) Серьги в виде
полумесяцев.
4 x 3,8
№ 9300-II.

Earrings.
Northern Laos.
First half of
20th century.
Silver, incising:

a) earring in
the form of
a snake.
L. 5.5
№ 9305-II
b) earrings in
the form of
crescents.
4 x 3.8
№ 9300-II

72

лочек, сплетенных в магический узел – символ вечности. В музее также хранятся необычные серьги-втулки, которые вставляются в большие отверстия в мочках ушей, значительно их растягивая. Они выглядят как миниатюрные барабаны, форма которых в Лаосе практически не изменилась с донгшонских времен. С древности известны также и технические приемы, которые использованы для создания этих и других серег первой половины 20 в. Таким образом, даже небольшие произведения ювелирного искусства могут служить примером удивительной живучести лаосских культурных традиций.

flies with opened wings at the bottom – a happy marriage – and connecting beads made of wire are plaited in a knot – a symbol of eternity. The museum also holds unusual earrings that are inserted in large holes in the earlobes, which stretches them considerably. They look like miniature drums and the form has remained practically unchanged in Laos since the times of Dong Son. Technical methods have also been well known since the antiquities, which were used for the creation of these and other earrings of the first half of the 20th century. Thus, even the small works of jewellery serve as examples of the surprising durability of Lao cultural traditions.

ИСКУССТВО
ТАИЛАНДА
THE ART *of*
THAILAND



Аюттхая, славная как на небе, так и на земле,
 Созданная добродетелями и мощью наших
 древних королей,
 Твои монастыри великолепны, как дворцы Индры,
 Они, словно ковры, расшитые золотом и драгоценными
 звездами, блистают убранством.

Си Прат (17 в.)

*Ayutthaya, such beauty on the land and in the skies,
 Created by the virtues and power of our ancient kings,
 Your monasteries are magnificent, as are the palaces of Indra,
 Like they were carpets embroidered with gold, and adorned with jewels
 sparkling in the heavens.*

Si Phrat (17th century)

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 второй половины 20 в. стали известны такие древние очаги культуры, как пещера Духов в Северо-Западном Таиланде (X–VI тыс. до н.э.), поселения в Бан Чианге на северо-востоке страны (IV–I тыс. до н.э.), где производились бронзовые изделия и великолепные расписные сосуды. В свете новых исследований открываются неизвестные страницы ранне-средневековой культуры народа моно, чье во многом еще загадочное и легендарное королевство Дваравати (6–11 вв.) оставило прекрасные образцы буддийской скульптуры и архитектурного декора.

“Золотым веком” называют тайцы период первого независимого государства Сукхотай (1238–1350), ибо он дал удивительную по стилистической целостности и декоративной утонченности культуру, определившую специфику традиционного искусства Таиланда вплоть до наших дней. В это время были разработаны свои формы буддийских сооружений. И если башнеобразная ступа **пранг** напоминает кхмерское святилище **прасат**, то изящно вытянутая колоколообразная ступа **чеди** – типично тайское сооружение. В Сукхотайе впервые

Thailand, as the legend has it, is located on land which appeared in the place where the golden axe of the demon Vritra fell into the world's ocean, conquered by the god Indra. Thai people believe that this is the very reason the country is rich in gold and valuables. For archaeologists researching the early period of Thai history, this land indeed contains many genuine treasures. As a result of excavations in the second half of the 20th century, ancient centres of culture, such as the Spirit's cave in north-western Thailand (10th to 6th millenniums BC) and the settlements in Ban Chiang in the north-east of the country (4th to 1st millennium BC) became well known. This is where bronze works and wonderfully painted vessels were manufactured. Recent research has unveiled new pages of history in the culture of the Mon people from the early Middle Ages. The Dvaravati kingdom (6th to 11th centuries), which in many ways still remains mysterious and legendary, left behind wonderful examples of Buddhist sculptures and architectural design.

Thai people call the period of the first independent state of Sukhothai (1238–1350) the “Golden Age” as it produced a spectacular culture of stylised integrity and decorative refinement that defines the specific characteristics of traditional art of Thailand until this day. During this period, Thailand's own forms of Buddhist buildings were developed. While the tower-like stupa **prang** is reminiscent of the Khmer sanctuary **prasat**, the gracefully stretched bell-like stupa **chedi** is a typical-

появился тип храма с обходными колонными галереями, конструкция которого была положена в основу многих более поздних святилищ, в том числе и знаменитого храма Изумрудного Будды в Бангкоке (конец 18–19 в.)¹.

Высочайшим достижением искусства Сукхотая является буддийская скульптура. Оригинальная интерпретация священных текстов позволила тайцам создать свою иконографическую систему, которую называют самым ортодоксальным явлением в истории буддийского искусства. Своеобразие стиля тайской пластики объясняется прежде всего стремлением мастеров как можно точнее передать "сверхъестественную анатомию" Великого человека, как можно реалистичнее воплотить такие образные признаки Будды, как голова в форме яйца, брови, подобные натянутому луку, нос, напоминающий клюв попугая, подбородок в виде плода манго, плечи и руки, похожие на голову и хобот слона, и т.д. Даже такое отвлеченное понятие, как **теджас** – огненная энергия, излучаемая Просветленным, превращается в язычок пламени на **ушнише**. Все эти черты становятся отличительными особенностями тайских будд (ил. 74). Характерно и то, что монашеский плащ плотно облегает торс Будды, создавая своеобразный эффект "мокрой одежды". Так скульпторы передают важный иконографический элемент – сияющее золотое тело Шакьямуни, которое просвечивало даже сквозь плотную ткань. Основным алтарным типом в Таиланде становится сидящий с жестом **бхумиспарша**

ly Thai building. For the first time, a type of temple with circuitous columned galleries appeared in Sukhothai. Its construction was the basis for many later sanctuaries, including the well-known temple of the Emerald Buddha in Bangkok (late 18th to 19th century)¹.

Buddhist sculpture is the highest achievement of Sukhothai. The original interpretation of holy texts allowed the Thai people to create their own iconographic system which is called the most orthodox phenomenon in the history of Buddhist art. The distinctive style of Thai sculpture is explained most of all by the aspirations of masters to represent the "supernatural anatomy" of the Great Man as precisely and realistically as possible. Thus, the following traits of Buddha's appearance evolved: the head in the shape of an egg, eyebrows similar to a stretched bow, an arched nose like a parrot's beak, a mango-shaped chin, the arms and shoulders like the trunk and head of an elephant, etc. Even such an abstract concept as **tejas** – fiery energy radiating from the Enlightened's body – is represented by the flame on the **ush-nisha**. All of these characteristics became distinct features of the Thai Buddhas (Pl. 74). The monastic cloak characteristically fits Buddha's body tightly, creating a peculiar effect of "wet clothing". In this way, sculptors convey an important iconographic element – the beaming gold body of Sakya-muni which shines even through thick fabric. Buddha Manvichai (Victor of Mara), sitting with a **bhumisparsha**

1

Свое название "Пхракэу" (Изумрудный Будда) храм получил по установленной в нем статуе, сделанной, по легенде, божественным мастером Вишвакарманом из цельного кристалла изумруда. На самом деле скульптура высотой 75 см вырезана из жадеита и датируется приблизительно 14 в.

Phra Keo (the Emerald Buddha) temple received its name in connection with the statue mounted in it which according to legend was made by the divine master Vishvakarmā from a complete emerald crystal. In actual fact, the sculpture which stands at 75 cm. was cut from jadeite and is dated to circa 14th century.



Будда
сонг крянг.
Таиланд,
Аюттхая.
XVII-XVIII вв.
Металл, лак,
литье,
позолота.
В. 19,3
№ 4733-II

Buddha song
kruang.
Thailand,
Ayutthaya.
17th -18th
centuries.
Metal, lacquer,
casting, gilding.
H. 19.3
№ 4733-II

73

Будда Манвичай – “Победитель Мары”, иконография которого отражает важнейший момент в жизни Шакьямуни, одержавшего победу над богом чувственных наслаждений Марой.

Художественные традиции, сформировавшиеся в “Золотой век” Сукхотая, достигают расцвета в период развитого средневековья – эпоху Аюттхая (14–18 вв.), известную также как Сиам. Культовая скульптура этого времени отличается чрезвычайно развитой иконографией. В связи с обожествлением правящих монархов широкое распространение получает изображение Будды сонг

gesture, became the main altar image in Thailand, and its iconography reflects the most important moment in the life of Sakyamuni when he gained victory over Mara, the god of sensual pleasure.

The artistic traditions which were formed in the “Golden Age” of Sukhothai reached their peak in the period of the developed Middle Ages – the era of Ayutthaya (14th to 18th centuries), which is also known as Siam. Religious sculpture of this period is notable for its extremely developed iconography. In connection with the deification of the ruling monarchs, the image of Buddha song kruang (wearing royal



Будда
Манвичай.
Северный
Таиланд.
XIX в.
Металл, лак,
литье.
В. 62
№ 1704-II

*Buddha
Manvichai.
Northern
Thailand.
19th century.
Metal, lacquer,
casting.
H. 62
№ 1704-II*

74

крыанг (носящий королевские одежды). В сложении этого образа решающую роль сыграло представление о Будде как о властителе Истины, как о вселенском монархе **чакравартине**¹. Согласно легенде, Будда обладал магической способностью преобразаться в Царя царей и однажды прочел в этом облике проповедь невежественному и чрезмерно возгордившемуся царю Джамбупати, обратив его на путь постижения истинных духовных ценностей. Иконография "коронованного" Будды предписывала дополнять его монашеское одеяние королевскими украшениями, а голову венчать короной. По этому канону выполнена бронзовая позолоченная скульптура Будды с жестом **саматхи** из коллекции музея, датируемая эпохой поздней Аюттхай (17–18 вв.) (ил. 73). На груди Просветленного – большое кольцо со свисающей до пояса подвеской, на руках браслеты, а ко-

clothes) became widespread. In the formation of this type of sculpture, the representation of Buddha as the sovereign of Truth and as the universal monarch **cakravartin**¹ played an important role. According to legend, Buddha possessed the magical ability to transform himself into the King of kings and once read a sermon in this appearance to the ignorant and extremely vain king Jambupati, turning him to the way of comprehension of true spirituality. The iconography of the "crowned" Buddha required the addition of royal adornments to his monastic attire and the placement of a crown on his head. The museum holds a bronze gilded statue of Buddha, which was made according to this canon, with the gesture **samadhi** (Pl. 73). This piece dates back to the era of the late Ayutthaya (17th to 18th centuries). The Enlightened is wearing a large necklace on his chest with a large ornament hanging from it. There are also bracelets on his arms and a crown that looks typical of this time, which is a

1

Чакравартин (санскрит – "вращающий колесо", "возничий колесницы") – титул совершенного правителя, владеющего волшебной драгоценной **чакрой**. Будду также называют **чакравартином**, ибо считается, что во время своей Первой проповеди он привел в движение "колесо Дхармы" (колесо Закона, Учения).

Cakravartin (Sanskrit – "turning wheel", "chariot driver") is the title of the ideal ruler possessing magical, precious **cakra**. Buddha is also called **cakravartin**, as it is considered that during his first sermon he set in motion the "wheel of Dharma" (the wheel of the Law, Teaching).

Будда умбат.	<i>Buddha umbat.</i>
Таиланд.	<i>Thailand.</i>
XIX в.	<i>19th century.</i>
Металл, литье, позолота.	<i>Metal, casting, gilding.</i>
В. 87	<i>H. 87</i>
№ 8483-II	<i>№ 8483-II</i>

75

рона имеет вид типичной для этого времени диадемы с коническим навершием. Овальный пьедестал обрамлен двумя рядами крупных лотосовых лепестков, что также характерно для аюттхайской пластики.

Наиболее законченное выражение образ Будды **сонг крянг** получает в искусстве Бангкокского периода (конец 18 – начало 20 в.). В соответствии с эстетическими требованиями нового времени мастера начинают уделять особое внимание декоративному оформлению статуй. Пьедесталы превращаются в пышные королевские троны, украшенные, как и одежда Будды, сложным рельефным декором и вставками из зеркального стекла. Корона становится высокой, многоярусной, с характерными декоративными деталями в виде крылышек за ушами. Колье теперь является частью большого нагрудного украшения с богатой перевязью, перекрещивающейся на груди и спине. Статуи целиком покрываются блестящим черным лаком и сусальным золотом. Даже когда Будда изображается не в королевском облике, его монашеское одеяние получает орнаментальную разработку, как видно на одной из музейных скульптур (ил. 75). Плащ Будды, словно богатым шитьем, декорирован рельефным звездчатым узором. Края плаща, нижняя юбка и свернутая в узкую полосу накидка отделаны каймой с цветочными розетками. Руки стоящего Учителя сложены в жесте **умбат** – “держачий чашу”. По-видимому, на ладони ставился съемный сосуд в виде традиционной монашеской чаши для сбора подаяний.

diadem with a conical top. An oval pedestal is framed by two rows of large lotus petals that is also characteristic of Ayutthaya sculptures.

The **song kruang** type of Buddha received the most refined form in the art of Bangkok (late 18th to early 20th centuries). In accordance with the aesthetic requirements of this new era, masters began to pay special attention to the decorative mounting of the statue. Pedestals changed to magnificent royal thrones adorned, like Buddha's clothes, with complex relief decorations and mirror glass inlays. The crown became high and multi-tiered with characteristic decorative details in the form of wings behind the ears. The necklace became part of a large chest adornment with a rich belt crossing the chest and back. Statues were completely covered with shiny black lacquer and gold leaf. Even when Buddha is not portrayed in a royal appearance, his monastic attire nonetheless received ornamental work, as is visible on one of the museum's sculptures (Pl. 75). The attire of Buddha, like rich embroidery, is decorated in star-like relief designs. The hem of the robe, the under skirt and the shawl, turned up into a narrow strip, are adorned by the band with floral rosettes. The arms of the standing Teacher are laid in the gesture **umbat** – “holding a cup”. By all accounts, a detachable vessel in the form of a traditional monastic bowl for alms was placed in his palm.

Masters of the Bangkok period, striving to generalise all the accumulated artistic experi-



Мастера Бангкокского периода, стремясь обобщить весь накопленный художественный опыт, проявляли повышенный интерес к буддийской иконографии. Известно, например, что король Рама III (1824–1851) приказал отлить 34 фигуры, иллюстрирующие события из жизни Будды Шакьямуни. В целом в тайской иконографической системе насчитывается более 50 различных сочетаний **мудр** и **асан** и присутствуют все основные типы сидящего, стоящего и лежащего Будды. Кроме того, тайским мастерам принадлежит заслуга создания в круглой пластике образа идущего Учителя, статуи которого впервые появились в сукхотайском искусстве. Для бангкокской школы характерно изготовление многофигурных композиций, в которых Будда окружается второстепенными персонажами. В музее хранится прекрасный образец скульптуры Будды со слоном и обезьяной (ил. 76), запечатлевшей эпизод пребывания Просветленного в лесу Парилейяка, где ему прислуживали эти звери. Будда сидит на скалистом возвышении в позе **праламбанасана** (с опущенными ногами), положив руки на колени. Слон протягивает ему сосуд с водой, а обезьяна — медовые соты. Как рассказывает легенда, обезьяна была так тронута тем, что Будда принял ее подношение, что потеряла от радости голову, упала и разбилась. Слон же умер от тоски, когда Просветленный покинул лес. Но сразу после смерти они возродились божествами на небесах. Образы этих животных стали символом почтительного отношения и беззаветной преданности Учителю.

ence, displayed a heightened interest in Buddhist iconography. It is known, for example, that king Rama III (1824–1851) ordered the casting of 34 figures illustrating the events of Buddha's life. In total, more than 50 different combinations of **mu-dras** and **asanas** are included in the Thai iconographic system, and all the main types of the sitting, standing and reclining Buddha exist. Furthermore, Thai masters deserve credit for the creation of a walking image of the Teacher in sculpture and these statues appeared for the first time in Sukhothai culture. The preparation of multi-figured compositions is characteristic in the Bangkok school, in which Buddha is surrounded by secondary characters. The museum holds a wonderful example of a sculpture of Buddha with an elephant and monkey (Pl. 76) portraying the episode of the Enlightened's stay in the Parileyyaka forest where he was attended by these animals. Buddha sits on a stone mound in the pose **pralambanasana** (with feet on the floor) placing his hands on his knees. The elephant extends a vessel containing water to him and the monkey offers honeycomb. As the legend goes, the monkey was so touched by the fact that Buddha accepted its gift that it lost its head with joy and fell to the ground and broke apart. The elephant died from anguish after the Enlightened left the forest. However, they were reincarnated immediately after death as celestial beings in the heavens. Images of these animals became a symbol of the respectful attitude and selfless devotion to the Teacher.



Будда со слоном
и обезьяной.
Таиланд.
XIX в.
Металл, литье,
позолота.
В. 25,3
№ 8480-II

Buddha with
elephant and
monkey.
Thailand.
19th century.
Metal, casting,
gilding.
H. 25.3
№ 8480-II

Храмовое панно
пработ.
Таиланд.
Вторая
половина XIX в.
Х/б ткань,
клеевые краски.
244 x 91
№ 1748-II

Temple panel
phra bot.
Thailand.
Second half
of 19th century.
Cotton, glue
paints.
244 x 91
№ 1748-II

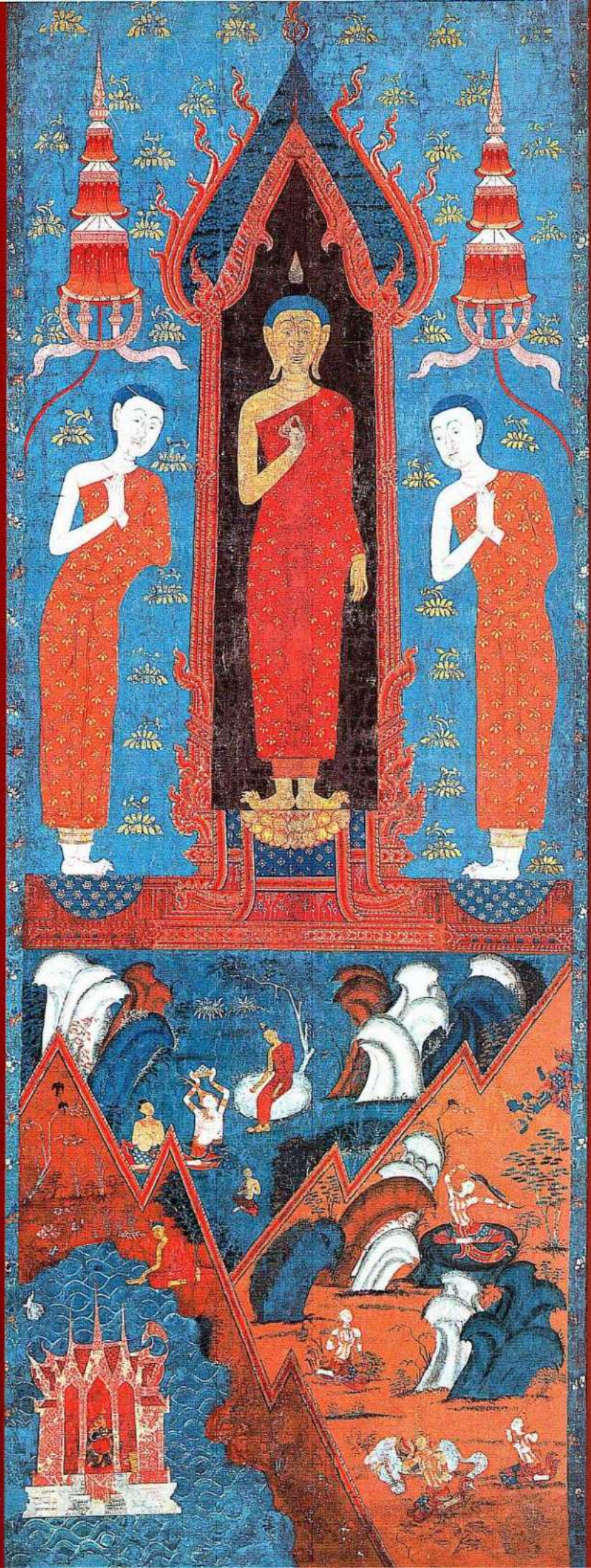
77

Красочный мир буддийских преданий и легенд нашел отражение в живописи Бангкока, знаменующей вершину развития средневековой живописной традиции, основы которой были заложены в искусстве 14–16 вв. Монументальные настенные росписи, миниатюры рукописей и картины на ткани создавались по сюжетам традиционной космографии, жития Будды, джатак, эпоса "Рамакиан" (тайской "Рамаяны"). Среди различных видов живописи важное место занимает своеобразная икона **пра-бот**, что буквально означает "Будда для храма". Возникновение таких культовых произведений связано с обычаем дарить монастырям изображения будд, в том числе выполненные на холсте и бумаге.

Великолепное представление об особенностях тайского **пработа** дает музейная картина "Будда в окружении учеников", датируемая первой половиной 19 в. (ил. 77). Монументальное полотно написано на плотной хлопчатобумажной ткани минеральными и растительными красками на клеевой основе. Его композиция четко делится на две части. Центральное место в верхней половине панно занимает большая фигура Будды, стоящего в арочной нише. Пламенеющий абрис стрельчатой арки повторяется в очертаниях многоярусных золотисто-красных зонтов, сияющих на темно-синем, словно "космическом", фоне. По сторонам от Будды, слегка склонившись в почтительных позах, стоят его главные ученики – Сарипутта и Моггалана. Их желтое монашеское одеяние украшено золотыми розетками, которые перекликаются с золо-

The striking world of Buddhist legends found reflection in the painting of the Bangkok period, which signified the pinnacle of development of medieval pictorial traditions, and their foundations were laid down in the art of the 14th to 16th centuries. Monumental wall paintings, miniatures of manuscripts and pictures on fabrics were created according to the topics of traditional cosmography, the life of Buddha, jatakas, and epos "Ramakien" ("Ramayana" in Thai). Amongst the various types of paintings, the distinctive icon **phra bot** (literally meaning "Buddha for the temple") takes an important place. The appearance of such religious works is connected with the custom of giving the monastery images of Buddha including works on canvas and paper.

The museum's painting "Buddha Surrounded by Disciples" (Pl. 77) dates back to the first half of the 19th century and gives a wonderful representation of the special features of Thai **phra bot**. The monumental canvas is painted on a thick cotton fabric with mineral and natural paints on a glue base. Its composition is clearly divided into two parts. A large figure of Buddha takes central place in the upper half of the panel, standing in an arched recess. The flaming outline of the pointed arch repeats itself in the outlines of the reddish-gold, multi-tiered umbrellas, which shine on the dark blue, almost "cosmic" background. The main disciples, Sariputta and Moggallana, stand on either side of Buddha, slightly bowing in deferential poses. Their yellow monastic attire is decorated with



Фрагмент хра-
мового панно
фрагм.
Таиланд.
Вторая
половина XIX в.
Х/б ткань,
клеевые краски.
№ 1748-II

*Fragment of
temple panel
phra bot.
Thailand.
Second half
of 19th century.
Cotton,
glue paints.
№ 1748-II*

78

тистыми лотосами, разбросанными по лазоревому пространству фона. Статично-симметричной, почти алтарной композиции верхнего яруса противопоставлено живое сценическое действие в нижней части полотна, где показано несколько сцен из жизни Будды. Разновременные эпизоды отделены друг от друга декоративными зигзагообразными линиями, острые углы которых уподоблены горным пикам. Справа изображена сцена обрезания Буддой волос. Как говорит легенда, принц Сиддхартха, решив отказаться от светской жизни, тайно покинул дворец верхом на любимом коне в сопровождении возничего Чанны. В лесу он отрезал мечом свои длинные волосы в знак перехода в монашество и бросил их высоко вверх. Волосы подхватил и унес на небеса бог Индра, изображение которого помещено в верхнем правом углу этой сцены. Внизу видна фигура лежащего белого коня, не пережившего разлуки с хозяином. Рядом с ним застыл скорбящий Чанна.

Другой эпизод иллюстрирует историю подношения даров духу дерева молодой девушкой Суджатой (ил. 78). Она приготовила особое блюдо из риса на молоке, взятом от тысячи коров. Приняв за духа сидящего под деревом Сиддхартху, Суджата поднесла ему угощение на золотом блюде. Отведав чудесной пищи, Шакьямуни спустился 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 плавно погрузился в воду и

gold rosettes which harmonise with golden lotuses scattered around the sky-blue expanse of the background. In contrast to the upper composition, which is static, symmetrical and almost altar-like, the lower part of the picture features narrative action where various stages of the life of Buddha are shown. Episodes taking place at different times are separated from each other by decorative zigzag lines and their corners are similar to mountain peaks. A scene to the right depicts Buddha cutting off his hair. Legend has it that prince Siddhartha decided to abandon secular life and secretly left the palace on his favourite horse accompanied by his chariot driver Channa. He cut off his long hair in the forest with a sword as a sign of his transition to monastic life and threw it high up into the air. The hair was caught by the god Indra and he took it to the heavens. This image is located in the upper right corner of this scene. The figure of a lying white horse, which died because of the separation from its owner, is visible below. Next to it is the grief-stricken Channa.

A different episode illustrates the story of a young girl Sujata who wanted to present gifts to the spirit of a tree (Pl. 78). She prepared special food from rice in milk taken from a thousand cows. Sujata confused Siddhartha for the spirit of the tree and gave him food on a golden dish. After tasting the wonderful food, Sakyamuni went to the river and put the dish into the water, and he thought that if he were fated to become Buddha, the vessel would float against the



Чаша.
Таиланд.
XIX в.
Фарфор, эмаль,
золотая краска.
В. 7
Дм. 16,6
№ 19463-I

Bowl.
Thailand.
19th century.
Porcelain, enam-
el, gold paint.
H. 7
D. 16.6
№ 19463-I

79

оказался в подводном дворце короля **нагов**, который по этому знаку определил, что в мир скоро явится новый Будда. Данный момент истории запечатлен в левом нижнем углу картины, где в глубине синих вод возвышается красный дворец с островерхими крышами и сидящим внутри **нагом**. Яркое, но гармоничное звучание красок, тонкость рисунка и орнаментальных обрамлений, изящество линий и выписанность мельчайших деталей, условность перспективных построений и пейзажного фона, – все это прекрасно характеризует стиль традиционной живописи Таиланда.

Одним из наиболее интересных и 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 13–14 вв. на севере страны, самые известные из них находились в городах Сукхотай и Саванкхалок. Согласно летописным сведениям, короли Сиам неоднократно приглашали китайских мастеров для обучения тайцев секретам ремесла. Из Китая привозилось большое количество фаянсовой, а позднее и фарфоровой посуды. Все это оказало определенное влияние на развитие керамики Таиланда. Вместе с тем тайские гончары выработали свои собственные технические и стилистические приемы украшения глиняных изделий. Покрытые нежной зеленовато-голубоватой глазурью саванкхалокские селадоны, расписные блюда и сосуды из Сукхотая с изображениями рыб, свасти-

current. And so it happened. After floating upstream a little, the dish sank into the water and ended up in the underwater palace of the **nagas'** king, who by this sign determined that a new Buddha would soon appear on earth. This particular moment of the story is displayed in the lower left corner of the picture where a red palace in the depths of blue water stood tall with triangular roofs and the **naga** king sitting inside. Features that superbly characterise the style of traditional Thai painting include the bright but harmonious mixture of paints, the subtlety of the drawings and the ornamental framing, the elegance of its lines, attention to the smallest details, the conventional character of perspective formations and the landscaped backgrounds.

Ceramic work is one of the most interesting and ancient types of decorative art in Thailand. From its roots in the Neolithic period, ceramic work reached its peak in the Middle Ages. Large ceramic centres appeared in the north of the country in the 13th and 14th centuries and the most famous of them were located in the cities of Sukhothai and Sawankhalok. According to written records, the kings of Siam repeatedly invited Chinese masters to educate Thai people in the secrets of this trade. A large amount of pottery, and then porcelain, was brought from China. This distinctly influenced the development of ceramics in Thailand. At the same time, Thai potters devised their own technique and stylised methods of decorating clay works. Sawankhalok celadon pieces,



ки, лотоса, вихревой розетки пользовались большой популярностью на рынках Юго-Восточной Азии. В Бангкокскую эпоху с присущей ей тягой к пышности предпочтение стали отдавать фарфоровым предметам. Чаще всего они расписывались яркими эмалевыми красками в технике **бенчаронг** (пять цветов). Для усиления декоративного эффекта цветовую палитру нередко обогащали золотой краской. Так выполнена чаша-пиала 19 в. из музейной коллекции (ил. 79), украшенная по желтому фону

covered by a sort of greenish-blue glaze and painted dishes and vessels of Sukhothai with images of fish, the lotus, the swastika and whirling rosettes, were very popular in the markets of South-East Asia. During the Bangkok era, characterised by a tendency to display splendour, preference was given to porcelain objects. Most often they were decorated with bright enamel paints in the **ben-charong** (five colours) technique. In order to heighten the decorative effect of the colour palette, it was often enriched with gold paint. In the museum's stores there is a 19th century bowl made in this way (Pl. 79), and the yellow back-

Кукла теневого
театра **нанг
талунг**.
Шут.
Таиланд.
Середина XX в.
Кожа, дерево,
роспись.
В. 50
№ 9003-II

Shadow theatre
nang talung
puppet. Clown.
Thailand.
Mid 20th
century.
Leather, wood,
painting.
H. 50
№ 9003-II

80

мелким растительным узором из розовых бутонов лотоса, зеленых листьев и синих трилистников, обведенных золотистым контуром.

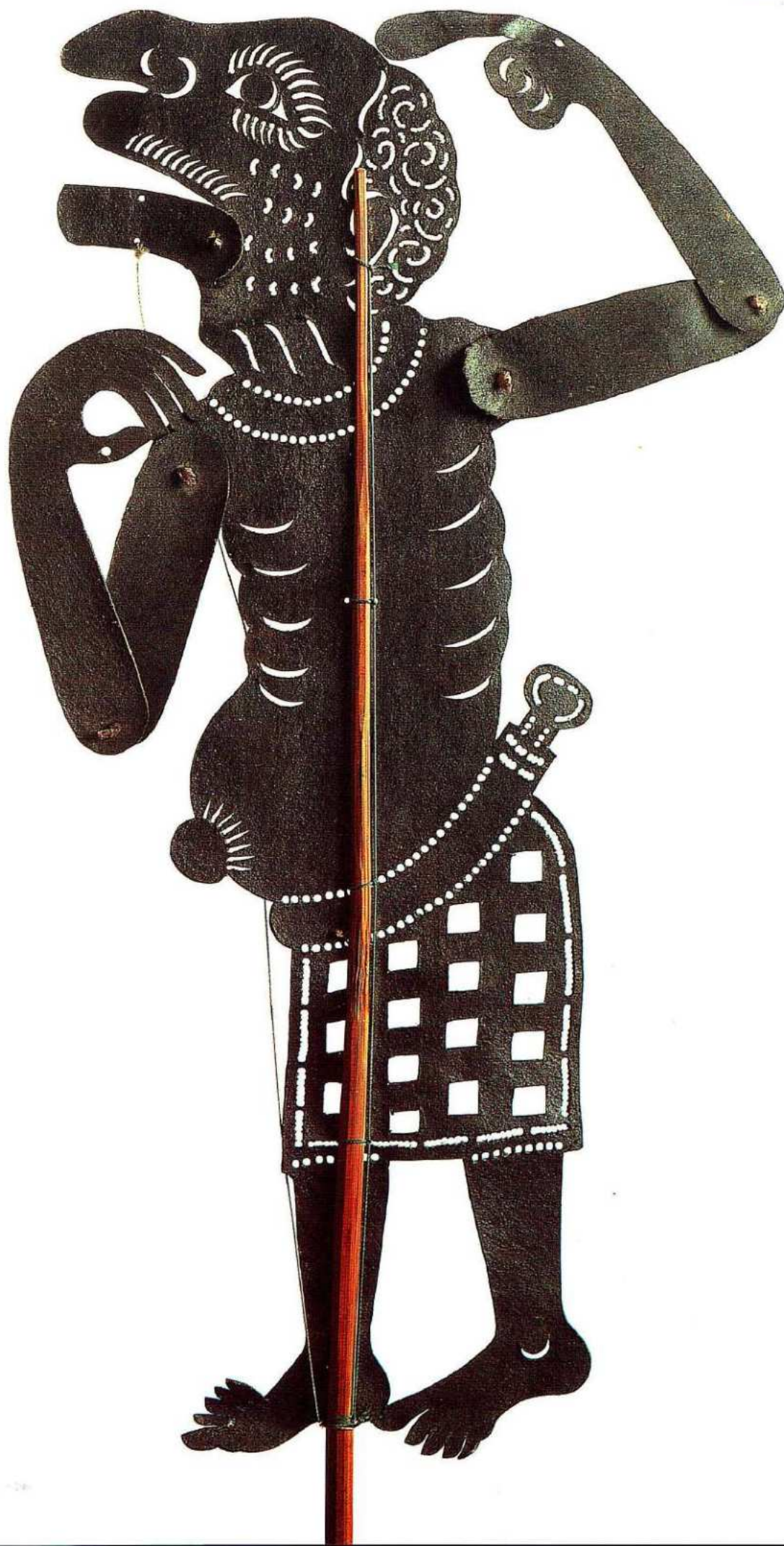
В музее хранится несколько произведений театрального искусства Таиланда. Это куклы теневого театра **нанг талунг**, который имеет много схожих черт с индонезийским **ваянг пурво**¹. Театральные представления также проводит единственный актер-кукловод, произносящий реплики за всех персонажей, а зрители смотрят спектакль, расположившись за его спиной. И также завораживает магия черных силуэтов кукол, движущихся по белому экрану под нежные звуки музыкального сопровождения. Управляемые умелым кукловодом марионетки чрезвычайно выразительно жестикуют благодаря своим подвижным рукам с длинными пальцами. Куклы вырезаются из тонкой, хорошо обработанной кожи и украшаются резьбой, но в отличие от индонезийских **ваянгов** они не столь ажурны и многоцветны – их целиком покрывают черной, коричневой или темно-синей краской. Сюжетной основой спектаклей **нанг талунг** главным образом служит популярный в Таиланде "Рамакиан". 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. В забавных сценках важную роль играет фигура шута (ил.80). Этот персонаж говорит на местном диалекте, отпус-

ground is decorated with a small floral design from rose-coloured lotus buds, green leaves and blue trefoils, surrounded by gold contours.

The museum holds several works of Thai theatrical art represented by puppets of the shadow theatre **nang talung**, which have similar characteristics to the Indonesian **wayang purwo**¹. The theatrical performance is also carried out by only one lead puppeteer, uttering the cues for all the characters and the audience watches the performances positioned behind his back. The magic of the puppets' black silhouettes which move on the white screen with the soft sounds of musical accompaniment also fascinates. Led by the puppeteer, the puppets gesticulate with great expression due to their movable arms with long fingers. The puppets are cut from thin treated leather and painted. However, unlike the Indonesian **wayang**, they are not so intricate and colourful. They are completely covered in black, brown and dark-blue paints. "Ramakien", popular in Thailand, serves as the main narrative for the performance of **nang talung**. The theatrical performance is often livened up by inserted episodes taken from everyday life. Stories include those of an open-hearted peasant and a cunning petty thief, a village profligate and a greedy trader, and a corrupt bureaucrat with a slightly stupid policeman. The figure of a clown (Pl. 80) plays an important role in the amusing scenes. This character speaks in a local dialect, telling obscene jokes while walking in a loin-

¹ В Таиланде существуют две формы теневого театра, наиболее древняя из которых **нанг яй** – представление с большими кожаными ажурными панно, на которых вырезаны целые сцены из разыгрываемой истории. В театре **нанг талунг** используются отдельные куклы-марионетки.

There are two forms of shadow theatre in Thailand. The most ancient of them is **nang yai** which is a performance with large leather open-work screens on which complete scenes from history are shown. Separate puppets are used in the **nang talung** theatre.



кает непристойные шутки, ходит в одной набедренной повязке или без нее, помахивая гениталиями, даже пальцам марионетки обычно придается фаллическая форма. Вызывает смех и уродливый внешний 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 – высмеять 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, традиционных элементов и современности театр **нанг талунг** продолжает жить в культуре Таиланда.

cloth or without and brandishing his genitalia. Even the fingers of the puppet are given a phallic form. The clown's ugly appearance also rouses laughter with its podgy stomach, pockmarked face, huge nose and dog-like moving jaw. At the same time, the clowning and tricks have a completely noble goal which is to ridicule scoundrels and help extricate the main heroes from a difficult situation. The clown's assumed knowledge of magic also helps him greatly. The national character is represented in such a polysemantic personage, with inherent coarse humour, a belief in miracles and victory of good over evil. Due to the direct connection of the plays' classic contents with the folklore poetry, and both traditional and contemporary elements, the **nang talung** theatre continues to exist in the culture of Thailand.

О КОЛЛЕКЦИИ ИСКУССТВА ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ В СОБРАНИИ МУЗЕЯ ABOUT THE MUSEUM'S SOUTH-EAST ASIAN ART COLLECTION

Коллекция Юго-Восточной Азии одна из самых молодых в собрании музея. Ее активное формирование началось только в 70–80-е гг. 20 в. До этого времени поступления экспонатов были случайными и несистематическими. Основными источниками пополнения коллекции являются передачи произведений восточного искусства из других музеев и культурных учреждений, дары различных государственных и общественных организаций, а также частных коллекционеров. Большую роль в приобретении предметов искусства играет Музейная закупочная комиссия.

В коллекции Юго-Восточной Азии, насчитывающей более 3000 экспонатов, наиболее полно представлено искусство Вьетнама, Индонезии, Мьянмы, Камбоджи, Лаоса, Таиланда. Кроме того, в ней присутствуют отдельные предметы из Малайзии и Океании. Во вьетнамский раздел входит около 1200 произведений, поступивших главным образом с художественных выставок из Вьетнама, экспонировавшихся в Москве. Большую помощь в формировании коллекции оказал Музей изобразительного искусства Вьетнама. Самую ценную и значительную часть коллекции составляет культовая деревянная пластика 18–19 вв. Индонезийское собрание насчитывает более 750 экспонатов, приобретенных в основном через Музейную закупочную комиссию. Наибольший интерес в нем представляют коллекции холодного оружия, художественного текстиля и резьбы по дереву. Раздел Мьянмы включает в себя около 470 произведений, наиболее ценные из которых – культовые предметы 6–19 вв. – переданы музею Археологическим управлением Мьянмы, а значительная группа изделий декоративно-прикладного искусства подарена Министерством культуры Мьянмы в 70-х гг. В кхмерскую коллекцию входит более 250 вещей, ее особо ценный раздел составляет художественный металл. Лаосская коллекция насчитывает около 250 экспонатов. Наиболее полно в ней представлен художественный текстиль, произведения которого были подарены музею Министерством культуры Лаоса. Основу небольшой музейной коллекции искусства Таиланда (62 экспоната) составляет культовая буддийская скульптура 18–20 вв.

The South-East Asian art collection is one of the latest of the museum which was actively built up from the 1970–80s. Until then the receipt of exhibits had been incidental and non-systematic. The primary source of additions to the collection is the transfer of Eastern art works from other museums and cultural institutions, donations from different governmental and public organisations, and from private collectors. The Museum Acquisitions Commission plays a significant role in obtaining the works of art.

The South-East Asian collection consists of more than 3000 exhibits, most of which are examples of the art of Vietnam, Indonesia, Myanmar, Cambodia, Laos, and Thailand. There are also other items from Malaysia and Oceania. The Vietnamese section accounts for about 1200 pieces of the collection which have arrived principally with the artistic exhibitions of Vietnam art displayed in Moscow. Great assistance in the formation of the collection has been rendered by the Fine Arts Museum of Vietnam. The most valuable and significant part of the collection is made up of wooden plastics of the 18th and 19th centuries. The Indonesian collection has more than 750 pieces obtained mainly through the Museum Acquisitions Commission. Items of the greatest interest in this collection include the cold steel, decorated textiles and woodcarvings. The Myanmar section holds about 470 works, the most valuable of which are the religious objects of the 6th to 19th centuries, which were given to the museum by the Archaeological Bureau of Myanmar. A sizeable group of decorative applied art items was donated by the Myanmar's Ministry of Culture in the 1970s. The Khmer collection contains more than 250 items, of which the especially valuable part is the collection of metal art. The Laos collection holds about 250 exhibits, the greatest proportion of which are the decorative textile works donated by the Laos Ministry of Culture. The main items of the Thailand art collection (62 exhibits) are Buddhist sculptures from the 18th to 20th centuries.

Л И Т Е Р А Т У Р А L I T E R A T U R E

1. Archaimbault Ch. Structures religieuses lao (Rites et Mythes). Vientiane, 1973.
2. Back to Mandalay. Burmese Life, Past and Present. New York, London, Paris, 1996.
3. Boisselier J. La peinture en Thaïlande. Fribourg, 1976.
4. Boisselier J. La sculpture en Thaïlande. Fribourg, 1974.
5. Boisselier J. Le Cambodge. Paris, 1966.
6. Boun Souk (Thao). Louang Phrabang. 600-ans d'art bouddhique lao. Paris, 1974.
7. Brown R. The Ceramics of South-East Asia. Their dating and identification. Kuala-Lumpur, 1978.
8. Cadet J.M. The Ramakien. The stone rubbings of the Tai epic (Wat Phra Jetubon). Bangkok, 1975.
9. Claud J. Angkor. Cologne, 1999.
10. Condominas G. Notes sur le bouddhisme populaire en milieu rural lao. – Bulletin des Amis du Royaume Lao. 1973, № 9, p. 27–120.
11. Coomaraswamy A.K. Elements of Buddhist Iconography. Cambridge, 1935.
12. Damrong Rajanubhab (Prince). Monuments of the Buddha in Siam. Bangkok, 1973.
13. Deydier H. Introduction à la connaissance du Laos. Saigon, 1952.
14. Djumena N.S. Batik. Its Mystery and Meaning. Jakarta, 1990.
15. Dong Son Drums in Vietnam. The Vietnam Social Science Publishing House, 1990.
16. Duran M. Imagerie populaire Vietnamese. Paris, 1960.
17. Fraser-Lu S. Kalagas. Burmese wall Hangings and related Embroideries. – Arts of Asia. 1982, vol. 12, num. 4, p. 73–82.
18. Gift of the Cotton Maiden. Textiles of Flores and Solo Islands. Ed. by Roy W. Hamilton. Los Angeles, 1994.
19. Giteau M. Iconographie du Cambodge post-angkorien. Paris, 1975.
20. Green G. The Cambodian Weaving Tradition. – Arts of Asia. 1997, vol. 27, num. 5, p. 78–90.
21. Griswold A.B. Dated Buddha images of Northern Siam. Ascona, 1957.
22. Groslier G. Recherches sur les cambodgiens. Paris, 1921.
23. Jonge, Nico de and Dijk, Toos van. Forgotten Islands of Indonesia (The Art and Culture of the Southeast Moluccas). Singapore, 1995.
24. Kempers B. Ancient Indonesian Art. Amsterdam, 1959.
25. Luce G.H. Old Burma, Early Pagan. Vol. I–III. Amsterdam, 1970.
26. Lyons E. The Tosachât in Thai Painting. Bangkok, 1971.
27. Mouhot H. Voyage dans les Royaumes de Siam, de Cambodge, de Laos et autres parties centrales de l'Indo-Chine. Paris–Hachette, 1868.
28. Parmentier H. L'art du Laos. 2 vols. Paris–Hanoi, 1954.
29. Présence du Royaume Lao. – France-Asie. Saigon, 1956, t. XII, № 118–120.
30. Robinson N.V. Indian Influences on Sino-Thai Ceramics. – Arts of Asia. 1981, vol. 11, num. 3, p. 76–85.
31. Sulaiman K.K. Carved Sword Hilts from Nias. – Arts of Asia. 1991, vol. 21, num. 4, p. 76–84.
32. Tambiah. S.J. Buddhism and the spirit cults in North-East Thailand. Cambridge, 1975.
33. The image of the Buddha. Paris, 1978.
34. Thierry. S. Cambodge. Le Betel. – Inde et Asie Sud-Est. T. I. Paris, 1969.
35. Warming W. and Gaworski M. The World of Indonesian Textiles. Tokyo, 1981.
36. Wells K.E. Thai Buddhism. Its rites and activities. Bangkok, 1975.
37. Zago M. Rites et cérémonies en milieu bouddhist lao. Roma (Documenta missionaria), 1972.
38. Бандиленко Г.Г. Культура и идеология средневековых государств Явы. Очерк истории VIII–XV вв. М., 1984.
39. Бектемирова Н.Н. Буддийская сангха в независимой Кампучии. М., 1981.
40. Берзин Э.О. Юго-Восточная Азия с древнейших времен до XIII века. М., 1995.
41. Гожева Н.А. Произведения буддийского искусства Таиланда в собрании Государственного музея Востока. – Научные сообщения Государственного музея искусства народов Востока. Вып. XXII. М., 1996, с. 3–23.

42. Гожева Н.А. Художественные произведения Лаоса в собрании ГМВ. – Научные сообщения Государственного музея Востока. Вып. XXI. М., 1992, с. 45–61.
43. Дешпанде О.П. Сиамское искусство XIV–XIX веков в собрании Государственного Эрмитажа. Санкт-Петербург, 1997.
44. Джатаки. Перевод с пали, вступ. статья и комментарии Б.Захарьина. М., 1976.
45. Западова Е.В. В стране, где течет Иравади. М., 1980.
46. Иванова Е.В. Очерки культуры тайцев Таиланда. М., 1996.
47. Искусство Вьетнама. Автор М.Б. Кохан. М., 1991.
48. Искусство Индокитая. Авторы Н.А. Гожева, Г.М. Сорокина, Т.Е. Шустова. М., 1991.
49. Искусство Индонезии. Автор Н.П. Чукина. М., 1991.
50. Календарные обычаи и обряды Юго-Восточной Азии. Годовой цикл. М., 1993.
51. Корнев В. Литература Таиланда. М., 1971.
52. Корнев В.И. Буддизм и общество в странах Южной и Юго-Восточной Азии. М., 1987.
53. Кузнецова С.С. У истоков индонезийской культуры (Яванская культурная традиция XVII–XX вв.). М., 1989.
54. Кхмерские мифы и легенды. Перевод с кхмерского, предисловие и комментарий Н.Д. Фошко. М., 1981.
55. Лаос. Справочник. М., 1994.
56. Маршалль А. Ангкор (Художественные памятники Камбоджи). М., 1963.
57. Мифы и легенды в искусстве стран Юго-Восточной Азии. М., 1990.
58. Мифы и предания Вьетнама. Санкт-Петербург, 2000.
59. Мифы народов мира. Т. 1–2, М., 1980, 1982.
60. Муриан И.Ф. Искусство Индонезии с древнейших времен до конца XV века. М., 1981.
61. Мухлинов А.И. Одежда народов Вьетнама и Лаоса. – Сборник Музея антропологии и этнографии. Одежда народов зарубежной Азии. Т. XXXII. М., 1977, с. 80–105.
62. Нгуен Фи Хоань. Искусство Вьетнама. Очерки истории изобразительного искусства. М., 1982.
63. Никулин Н.И. Вьетнамская литература. От средних веков к новому времени. X–XIX вв. М., 1977.
64. Ожегов С.С., Проскурякова Т.С., Хоанг Дао Кинь. Архитектура Индокитая. М., 1988.
65. Ожегова Н.И. Искусство Бирмы. М., 1979.
66. Осипов Ю.М. Литературы Индокитая. Л., 1983.
67. Осипов Ю.М. Очерки истории лаосской классической литературы. Санкт-Петербург, 1991.
68. Парникель Б.Б. Введение в литературную историю Нусантары IX–XI вв. М., 1980.
69. Ревуненкова Е.В. Книги батакских жрецов в собраниях МАЭ. – Сборник Музея антропологии и этнографии. Культура народов зарубежной Азии и Океании. Т. XXXIX. М., 1984.
70. Ревуненкова Е.В. Народы Малайзии и Западной Индонезии. М., 1980.
71. Рыбакова Н.Н. Искусство Камбоджи. М., 1977.
72. Светлый источник. Средневековая поэзия Китая, Кореи, Вьетнама. М., 1989.
73. Седов Л.А. Ангкорская империя. М., 1967.
74. Сказания о доблестных, влюбленных и мудрых. Антология классической малайской прозы. М., 1982.
75. Соломоник И.Н. Традиционный театр кукол Востока. М., 1982.
76. Сорокина Г.М. Ритуальные пластины попили в Камбодже (из собрания ГМВ). – Научные сообщения Государственного музея Востока. Вып. XXII. М., 1996, с. 151–170.
77. Чеснов Я.В. Историческая этнография стран Индокитая. М., 1976.
78. Чукина Н.П. О традиционных тканях Индонезии (батики, икаты, планги). – Научные сообщения Государственного музея искусства народов Востока. Вып. XVI. М., 1982, с. 115–131.
79. Юго-Восточная Азия в мировой истории. М., 1977.
80. Юго-Восточная Азия: проблемы региональной общности. М., 1977.

УКАЗАТЕЛЬ

А

асана 13, 160
Ан Зыонг-выонг 32, 34, 35
Ананда 12, 95
Ангкор Борей 114
Ангкор Ват 11, 116, 118
андунг 87
Ау Ко 16
Аюттхая 13, 154, 156, 157, 158

Б

Байон 118
Бан Чианг 154
Бапно 9, 17, 114
бат бао 46
батик 64, 65, 66, 67, 69, 70
бенчаронг 167
Бима 58, 62, 63
бодхисаттва 10, 29, 93, 118, 139
Бораспати ни Тано 83
Боробудур 12, 52
Брахма 56, 135
Бун Пхавет 139
бхумиспаршамудра 94, 96, 120, 155

В

Ват Пху 134
ваянг 58–64, 70, 72, 168
Вессантара 139
витарка 138
Вишвакарман 118, 155
Вишну 93, 135
Вритра 154
Вьентьян 14, 135, 141, 143
Вьяса 137

Г

гамелан 61
Ганеша 135, 136, 137
Гаруда 57, 70
гаунбаун 103
гом мен нга 17
гом мен нгок 17
гунунган 61

Д

Дай Вьет 20
даланг 61
Даттабаунг 110
дату 83
Дваравати 154
ден 20, 21
джатака 139, 140, 141, 143, 162
Джаяварман 118
динь 21, 23
Донгхо 36, 37
Донгшон 9, 16, 52, 83, 134, 152
Дхарма 30, 94, 157
дхьяна 96

И

икат 84, 87, 130, 132, 173
Индра 94, 135, 140, 154, 164

Й

йене 76, 78

К

кавунг 66
каин панджанг 65, 66, 67, 69
Кала 58, 72
Камбуджадеша 11, 114, 134
кариху 85
Катэ 108
кейнари 98, 100
килан 23
Ким Кыонг 30, 32, 33
Коунбаун 98, 103
крис 54–59, 64, 70
Куан-ам 28
Куан-ам тоа шон 29
кхантабат 143, 145
кхет 137
кхитлайма 146

кхофон 136, 137
Кхун Болом 134
Кхун Ло 134
кэй шон 47

Л

Лак Лонг-куан 16
Лансанг 13, 134, 139
ласара 89, 90
Ле 23, 50
Ле Лой 50
лила 136, 138
Локешвара 118
Луангпхабанг 134, 136, 137
Лумбини 106

М

Маджапахит 53, 60
Майя 29, 106, 138
Манвичай 156
Мандалай 96, 98
Манохари 100
Мара 156
Матарам 52
Махабхарата 9, 60, 62, 137
махаяна 13, 25, 93
Ми Тяу 35
Моггалана 162
мокот 120
моны 17, 92, 154
мудра 13, 96, 160
Мьинмо 95

Н

нага 57, 124, 166
нак 138
Нанг Кэо Лотфа 134
нанг талунг 168, 170
нат 95, 98, 104
ная 98, 100
Нгуен Данг Кхием 32
нирвана 10, 12, 94, 100, 101
нитик 70
низк 124, 128
нок сакалин 143

О

Онгты 143

П

Паган 11, 12, 93, 95, 96, 98, 102, 134
падмасана 94
Пак-У 137
памор 57
Панджи 64
паравай 102
паранг 70
Парилейяка 160
Пейтано 92, 93
пидан 130, 132
попиль 122, 123, 124
пработ 162, 164
Праджапати 106
праламбанасана 93, 160
Прамбанан 52
праанг 154
прау 59
Прах Торни 124, 125
Прах Эйсор 123
пусака 56
пустак 78, 83
Пха Кэо 134
Пхавет 139, 140, 141, 143
пхи 135
Пхракэу 155
пью 92, 95

Р

Равана 62
раджалиласана 93
Рама 62, 116, 160
Рамакиан 162, 168
Раманадесса 92
Рамаяна 9, 60, 62, 116, 162
Ризмке 116
Ризху 128, 130

С

Саванкхалок 166
саматхи 145, 157
сангха 23, 30, 145, 172
Сарипутта 162
секти 56
Сери Рама 62
Сиангтонг 134
Сиддхартха Гаутама 12
синга 72
Сита 62
сонг крянг 156, 158
сри гунунг 66
Суварнабхуми 92
Суджата 164
Судхана 100
Сукхотай 13, 154, 155, 156, 160, 166

Т

Таватимса 138
Тай Фыонг 24
талам 53, 54
там тхе 30
тамбал 66, 69, 70
тампан 83, 84
Тао Куан 36
Таякетая 92
теджас 155
Тиджамин 94, 110
тинсин 146
Типитака 9
томин 109, 110
тунтум 66, 69
тум-тум 66
тунгтак семи 58
Тханглонг 17
тхат 135, 138
Тхат Луанг 14, 135
тхеравада 13, 95, 134
Тэт 36
тюа 20, 21, 24
Тямпа 9, 11, 17

У

умбат 158
урна 13
ушниша 13, 26, 96, 98, 137, 155

Ф

Фыонг хоанг 18, 20, 46

Х

Хануман 59, 62, 116, 117, 124
хау кунг 21
хинаяна 13
хинги 84, 85, 87
хинта 108, 110
хоуль 130
Хунг 16

Ч

чакра 135, 137, 157
чакравартин 157
чанди 66
Чанна 164
чантинг 65
чань тэт 36
чеди 154
чинтэ 98, 110

Ш

Шайлендра 11, 52
Шакьямуни 10, 12, 155, 156, 160, 164
Шведагон 95
Швезигон 95
швейчхитхоу 103, 104
Шривиджайя 11
Шрикшетра 9, 92

Ю

юндэ 104, 108

Я

Янгон 95, 112
Яшодхарапура 114

I N D E X

A

asana 13, 160
Ananda 12, 95
andung 87
Angkor Borei 114
Angkor Wat 11, 116, 118
An-Zuong-vuong 32, 34, 35
Au-Co 16
Ayutthaya 13, 154, 156, 157, 158

B

Bagan 11, 12, 93, 95, 96, 98, 102, 134
Ban Chiang 154
Baphnom 9, 17, 114
bat bao 46
batik 64, 65, 66, 67, 69, 70
Bayon 118
Beikthano 92, 93
bencharong 167
bhumisparshamudra 94, 96, 120, 155
Bima 58, 62, 63
bodhisattva 10, 29, 93, 118, 139
Boraspatri ni Tano 83
Borobudur 12, 52
Boun Pha Vet 139
Brahma 56, 135

C

cakra 135, 137, 157
cakravartin 157
candi 66
canting 65
cay shong 47
Champa 9, 11, 17
chanh tet 36
Channa 164
chedi 154
chinthe 99, 110
chua 21, 24

D

Dai Viet 20
dalang 61
Dattabaung 110
datu 83
Dharma 30, 94, 157
dhyana 96
dien 21
dinh 21, 23
Dong Ho 36, 37
Dong Son 9, 16, 52, 83, 134, 152
Dvaravati 154

G

gamelan 61
Ganesha 135, 136, 137
Garuda 57, 70
gaungbaung 103
gom men nga 18
gom men ngok 17
gunungan 61

H

Hanuman 59, 62, 116, 117, 124
hau cung 21
Hinayana 13
hinggi 84, 85, 87
hintha 108, 110
hol 130
Hung 16

I

ikat 84, 87, 130, 132, 173
Indra 94, 135, 140, 154, 164

J

jataka 139, 140, 141, 143, 162
Jayavarman 118

K

kain panjang 65, 66, 67, 69
Kala 58, 72
Kambujadesha 11, 114, 134
karihu 85
Kateh 108

kawung 66
keinari 99, 100
khantalabat 143, 145
khet 137
khit lai ma 146
kho phon 136, 138
Khoun Bolom 134
Khoun Lo 134
Kim Khiong 30, 32, 33
Koungbaung 98, 103
kris 54-59, 64, 70
kylan 23

L

Lac-Long-quan 16
Lan Xang 13, 134, 139
lasara 89, 90
Le 24, 50
Le-Loi 50
lila 136, 138
Lokeshvara 118
Louang Phabang 134, 136, 138
Lumbini 106

M

Mahabharata 9, 60, 62, 137
Mahayana 13, 25, 93
Majapahit 53, 60
Mandalay 96, 98
Manohari 100
Manvichai 156
Mara 156
Mataram 52
Maya 29, 106, 138
Moggalana 162
mokot 120
Mon 17, 92, 154
mudra 13, 96, 160
My-Chau 35
Myinmo 95

N

naga 57, 124, 166
nak 139
Nang Keo Lotfa 134
nang talung 168, 170
nat 95, 98, 104
naya 99, 100
Nguyen Dang Khiem 32
niek 124, 128
nirvana 10, 12, 94, 100, 101
nitik 70
nok sakkalin 143

O

Ong Tu 143

P

padmasana 94
Pak-U 138
pamor 57
Panji 64
parang 70
parawai 102
Parileyyaka 160
Pha Keo 134
Pha Vet 139, 140, 141, 143
phi 135
phra bot 162, 164
Phra Keo 155
phuong hoang 18, 20, 46
pidan 130, 132
popil 122, 123, 124
Prajapati 106
pralambanasana 93, 160
Prambanan 52
prang 154
prau 59
Preah Eysor 123
Preah Torni 124, 125
pusaka 56
pustaka 78, 83
Pyu 92, 95

Q

Quan-Am 28

Quan-Am toa son 29

R

rajalilasana 93
Rama 62, 116, 160
Ramakien 162, 168
Ramanadessa 92
Ramayana 9, 60, 62, 116, 162
Ravana 62
Reamker 116
Riehu 128, 130

S

Sakyamuni 10, 12, 155, 156, 160, 164
samadhi 145, 157
sangha 23, 30, 145, 172
Sariputta 162
Sawankhalok 166
sekti 56
Seri Rama 62
Shailendra 11, 52
Shri Kshetra 9, 92
Shrivijaya 11
Shwedagon 95
shweichithou 103, 104
Shwezigon 95
Siddhartha Gautama 12
singha 72
Sita 62
song kruang 156, 158
sri gunung 66
Sudhana 100
Sujata 164
Sukhothai 13, 154-156, 160, 166
Suvarnabhumi 92

T

talam 53, 54
tambal 66, 69, 70
tampun 83, 84
tam-the 31
Tao-quan 36
Tavatimsa 138
Tay Phuong 24
tejas 155
Tet 36
Thang-long 17
that 135, 139
That Louang 14, 135
Thayekhetaya 92
Theravada 13, 95, 134
Thigamin 94, 110
tinsin 148
Tipitaka 9
tomin 109, 110
truntum 66, 69
tum-tum 66
tunggak semi 58

U

umbat 158
urna 13
ushnisha 13, 27, 96, 99, 137, 155

V

Vessantara 139
Vientiane 14, 135, 141, 143
Vishnu 93, 135
Vishvakarman 118, 155
vitarka 138
Vritra 154
Vyasa 137

W

wat
Wat Phou 134
wayang 58-64, 70, 72, 168

X

Xieng Thong 134

Y

Yangon 95, 112
Yashodharapura 114
yene 76, 78
yunde 104, 108

Серия ЛР N021078 от 28.10.1996 г.

Государственный музей искусства
народов Востока

121019 Москва, Никитский бул., д. 12а

Отпечатано в типографии ОАО «Внешторгиздат»
127576, Москва, ул. Илимская, 7.

