

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
ГЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО СССР
ВОСТОЧНАЯ КОМИССИЯ
ИНСТИТУТ ЭТНОГРАФИИ им. Н. Н. МИКЛУХО-МАКЛАЯ

СТРАНЫ И НАРОДЫ ВОСТОКА

Под общей редакцией
члена-корреспондента АН СССР
Д. А. ОЛЬДЕРОГГЕ

ВЫПУСК XIII

СТРАНЫ И НАРОДЫ БАСЕЙНА
ТИХОГО ОКЕАНА

Книга 2



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Главная редакция восточной литературы
Москва 1972

Ю. В. Маретин

**ИСКУССТВО ИНДОНЕЗИИ:
ОСНОВНЫЕ ВЕХИ
ТРЕХТЫСЯЧЕЛЕТНЕГО РАЗВИТИЯ**

I. Архитектура. Скульптура. Живопись

Индонезийское искусство отличают глубокая древность и большое многообразие, связанное с тем, что страну населяет не менее 150 народов, стоящих на разном уровне социально-экономического развития (яванцы, сунды, мадурцы, минангкабау, батаки, минахасы, тидорцы, папуасы и многие другие), с разнообразием экологических условий, а также с интенсивным воздействием других культур на протяжении многих веков [9; 28]. Искусство Индонезии сохраняет непрерывную линию развития в целом, но у ряда народов страны в некоторые исторические периоды обнаруживается перерыв художественной традиции, сопровождающийся появлением новых элементов, в комплексе которых, однако, находят место те или иные ценности предшествующих эпох, иногда неизменные, чаще преобразованные [63; 41, 3—8]. Это затрудняет его периодизацию, и так не простую из-за несоответствия в уровне развития отдельных народов и неполного совпадения культурной истории с социально-экономической. Сложности возникают еще и потому, что за основу периодизации развития индонезийского искусства обычно берется культурная история Явы, поскольку на протяжении всей истории Индонезии ведущим культурным центром был этот остров [см., например, 26; 50; 51; 95; 102].

Большую роль в разыскании, изучении, сохранении и восстановлении памятников изобразительного искусства и в публикации материалов о них сыграли Батавское общество искусств и наук (основанное в 1778 г.) и Комиссия Нидерландской Индии для археологического исследования Явы и Мадур (основанная в 1901 г.), существующие и в настоящее время под индонезийскими названиями. Поистине огромный вклад в изучение индонезийского искусства и его истории внесли голландские археологи и искусствоведы: Й. Брандес [18; 19], Й. Мунс [58], Т. ван Эрп [26; 53], П. ван Стейн Калленфелс [88], В. Стюттерхейм [89; 90; 91], Г. Руффар [77], Й. Фогел [96], Ф. Босх [17], А. ван дер Хооп [42], Х. ван Хеекерен [36; 37], А. Бернет Кемперс [15]; немецкий археолог Ф. Шнитгер [79, 80]; австро-американский ученый Р. фон Хайне-Гелдерн [39; 40]; французский историк культуры П. Мюс [61]. Велика заслуга искусствоведов — индийца А. Кумарасвами [22], французов М. Вернёя [95] и А. Маршала [55], голландцев П. Моойена [60] и Т. Галестина [27], немцев К. Вита [102] и Ф. Вагнера [98; 99]. Следует выделить работы Ф. Вагнера и особенно американской исследовательницы Клэр Холт [41], которая в своем комплексном труде сделала наиболее удачную попытку показать искусство Индонезии в его непрерывности и изменении и во

взаимосвязи отдельных его направлений, хотя отразить все этническое многообразие искусства «страны трехсот тридцати трех наречий» не удалось и ей.

Очень важны и работы историков, сыгравшие большую роль в изучении искусства Индонезии, — голландцев Н. Й. Крома, написавшего также особую работу по древнему и средневековому искусству Явы [50; 51; 52; 53], Й. де Каспариса [20], французов Ж. Сёдеса [21], Ш. Дамэ [25а], Т. Пижо [70]¹. Наконец, нельзя не назвать и работы этнографов, ибо именно эти работы наилучшим образом помогают понять специфику искусства отдельных народов страны и в то же время выявить общее у них, т. е. определить то «единство в многообразии», которое в виде девиза написано на гербе Республики Индонезии. К сожалению, объем данной работы позволил привлечь лишь очень немногие этнографические материалы, включенные в соответствующих местах в текст.

В изучение индонезийского искусства включились и сами индонезийские ученые: историк и литературовед старшего поколения Р. Пурбачарака [71], литератор, историк культуры и социолог С. Т. Алишахбана [13], археолог и историк культуры Сучипто Вирьосупарто [93], искусствоведа и художники М. Насрун [64], Р. Мурдово [59], Сугенг [87]. Появилось довольно много общих работ, посвященных как проблемам культуры Индонезии в целом, так и ее искусству [например, 43; 57; 83; 84; 85].

Из советских работ следует назвать статьи А. Венедиктова и О. Прокофьева по искусству средневековой Индонезии [1; 10], статью группы авторов из энциклопедии «Искусство стран и народов мира» [7], альбом искусствоведа П. Рябинкина [11], работы Л. М. Демина [2; 4].

В публикуемом очерке об архитектуре, скульптуре и живописи Индонезии, за которым должны последовать очерки о художественных ремеслах и о танце, музыке и театре, не ставится задача разработки какой-либо новой периодизации индонезийского искусства. Автор стремился, во-первых, выделить основные этапы в развитии архитектуры, скульптуры и живописи от искусства каменного века до рубежа 60—70-х годов XX в.; во-вторых, охарактеризовать особенности каждого вида искусства и каждого периода; в-третьих, проследить преемственность традиций в условиях непрерывного исторического и социально-экономического развития страны и постоянных внешних влияний — индийских, арабских, китайских, европейских; наконец, в-четвертых, отразить по возможности вклад отдельных народов страны в развитие ее искусства².

* * *

Искусство каменного века представлено по всей Индонезии, а в некоторых районах (например, в глухих областях Западного Ириана) оно

¹ Обращаем внимание на почти исчерпывающие историографические материалы по развитию Индонезии в разные периоды ее истории, помещенные в книгах, изданных Д. Холлом и Суджатмоко, где есть также и материал по истории искусства Индонезии [32; 86]. Первая из них построена по хронологическому принципу, вторая рассматривает историографию Индонезии под углом зрения различных дисциплин.

² Ссылки на иллюстрации даются лишь в отдельных случаях; во всех остальных читатель может обратиться к общим работам по искусству Индонезии — альбому [6; 11; 45; 54; 94], иллюстрированным путеводителям [44], музейным каталогам [103], иллюстрированным монографиям и очеркам общего характера [1; 10; 15; 41; 42; 46; 98; 99]. Прежде всего мы рекомендуем альбом-монографию А. Бернет Кемперса «Древнее индонезийское искусство», где даны 353 иллюстрации — от археологической древности до начала XVII в. [15], и монографию К. Холт «Искусство Индонезии» с 200 иллюстрациями [41]. Незаменимым пособием являются также этнографические монографии по стране и отдельным ее народам.

продолжает существовать и сейчас. На островах Восточной Индонезии, от Калимантана до Западного Ириана, встречается наскальная живопись, оставленная людьми эпохи мезолита: изображения животных, особенно ящериц и рыб, отпечатки человеческих рук, изображения лодок, символы солнца, луны, символы плодородия [25, 257—262; 33; 76]. В этой живописи отражаются тотемистические и магические мотивы, а также некоторые космологические представления древних насельников Индонезии. Иногда это сложные и многофигурные композиции магического значения с охровой, красной, черной и белой окраской; пещеры, в которых найдены эти рисунки, хранят следы культовых действий. Некоторые мотивы (например, мотив лодки) проходят в дальнейшем через все эпохи — в орнаменте, в форме гробниц, крыш домов, головных уборов и т. д. [25, 261; 97]; широко распространился мотив ящерицы [101].

К позднему неолиту (с рубежа II—I тыс. до н. э.) относится начало сооружения мегалитических построек — ступенчатых каменных террасных святилищ, иногда напоминающих ступенчатые пирамиды, воздвигавшихся на склонах гор или на небольших плато [69; 80; 47, т. 3]. Традиция их сооружения в отдельных районах Индонезии сохранилась до XIX в. (о. Ниас [82] и даже до XX в. на Калимантане [34]), а архитектурные формы присутствуют во многих средневековых каменных постройках Индонезии. Наиболее значительно святилище Лебак Сибедуг в горах Западной Явы [80]. От этой эпохи сохранились также стелы,obelisks, массивные каменные скамьи, каменные мостовые и т. п., иногда с фаллическими изображениями. В то же время распространяются скульптурные изображения человека, разнообразные по стилю в различных районах архипелага; общим в них является массивность, лаконичная простота, доходящая до примитивизма, почти полное отсутствие декоративных элементов, выделение основных частей тела и признаков пола, обобщенность черт лица [37; 41, 11 и сл.; 88; 98, 7—22].

Распространение бронзы было связано с волной переселенцев из материковой Юго-Восточной Азии. В эпоху бронзы (не позднее III в. до н. э.) в связи с развитием пахотного орошаемого земледелия появились новые сюжеты в искусстве — прежде всего мотив буйвола, который стал символом жизненной силы. Этот мотив вошел в быт (форма женского головного убора у минангкабау, украшения домов рогами буйвола и пр.), в танец. Совершенствуются мегалитические постройки. Появляются элементы театра, о чем можно судить по разнообразным маскам как культового, так и развлекательного характера [73, 1—61, 93—215]. Искусство обработки бронзы достигает большого совершенства. Об этом свидетельствуют дошедшие до нас кельты, вазы, бронзовые фигурки человека, большие бронзовые барабаны с богатой орнаментикой, в которой широко представлены мотивы рыбы, лягушки, птицы [15, илл. 5—21; 36; 56; 88; 98, 23—27], а позднее и гонги [25, 205—209]. В целом искусство каменного и бронзового веков говорит о том, что жизнь народов, его создавших, была тесно связана с морем.

Расположенная на великом морском торговом пути из Индии, Персии и государств Арабского Востока в страны Дальнего Востока, Индонезия очень рано стала объектом культурных влияний, шедших в первую очередь из Индии [5, 87—88; 21; 50; 51; 89, т. 2]. Позднее эти влияния воспринимались и опосредованно, через соседние государства, например Цейлон [20]. Контакты с высокоразвитыми соседними государствами имели огромное значение для ускорения процесса социально-экономического развития Индонезии. В условиях классового расслоения и сложения государств появилась потребность в новой идеологии, которая узаконила бы существование наследственных правителей, оправдала

существование классов; нужны были некоторые внешние формы в виде ритуала, титулов и т. п. Новая, классовая идеология была воспринята из Индии в форме религий — индуизма (преимущественно в его шиваитской форме) и буддизма. Этому процессу, так же как и ассимиляции индийских культурных элементов в целом, способствовало то обстоятельство, что в основе своей ранний индуизм в Индии и анимизм в Индонезии имели общие черты. Индуистские боги и герои включались в анимистический пантеон индонезийцев, а местные божества были просто персонифицированы: солнце — Сурья, луна — Чандра, огонь — Агни, богиня риса стала богиней Шри, супругой Шивы, и т. д.

В этой связи представляется неоправданным изображать древнее индонезийское искусство и культуру в целом как результат чистого заимствования. Эта точка зрения в той или иной степени была распространена среди ученых вплоть до 30-х годов XX в. [см., например, 23; 26; 50; 51; 55; 95; 96; 104]. В настоящее время все большее распространение получает взгляд на индонезийскую культуру как на органический синтез коренных черт, лежащих в ее основе, и творчески переработанных внешних элементов [8, 142—143; см. также 17, 1—22; 41; 63; 72; 98; 100].

Эти новые черты ярко проявились в искусстве средневековой Индонезии, в котором можно выделить три периода, в целом вполне соответствующих принятой нами периодизации истории Индонезии [5, 84—92, 296—304, 523—532]. Это — раннее средневековье, от появления первых государств в первые века нашей эры до XI в., с преобладанием буддийских памятников в начале этого периода (начало VIII — начало IX в.) и индуистских в конце (IX—X вв.). Центром культуры были в это время районы Средней Явы. Далее — развитое средневековье, XI—XV вв., с преобладанием шиваитского и синкретического направлений и с центром на Восточной Яве. Наконец, позднее средневековье — XVI—XVIII вв., когда индийские влияния заменились арабо- и индомусульманскими.

В период раннего средневековья складывается тип *чанди* — святилищ, возводимых первоначально над прахом умерших правителей [90; 74]. Это искусство выглядит возникшим чудесным образом. Но исследование показывает, что, впитав ряд черт индийской храмовой архитектуры, чанди остаются самобытным творением индонезийского гения, восходя по своему облику, местоположению и функциональному назначению к мегалитическим террасным святилищам. Чанди имеют общие черты: на каменном ступенчатом основании возводится кубический объем, прямоугольный (позднее крестообразный) в плане, над которым сооружается пирамидальная уступчатая крыша; нередко покрытие по форме представляет собой *ступа*. Главный портал, обычно выступающий далеко за плоскость фасадной стены, ведет в центральное помещение, где находится фигура божества (Будды, Шивы и т. д.); более скромные порталы ведут в боковые помещения. Портал обычно обрамлен пышным орнаментом: голова демона-*кала* над входом, а выше ее — сложный декор, повторяющий в общих чертах профиль покрытия чанди; по бокам внизу — фантастические существа *макара*. Кладка сухая. Стены обычно украшены рельефами, нишами с размещенными в них фигурами, вкупе составляющими целое повествование; места для плоской стены не остается. Рельефы содержат богатейший материал по архитектуре, утвари, одежде, музыкальным инструментам, типам современных людей, миру животных и растений и пр. — во всем этом видна Индонезия своего времени [10, 80—82]. В изображениях же богов и героев, заимствованных из индийского эпоса, видна Индия. Отличительная осо-

бенность чанди — гармоничность отдельных элементов и всего комплекса, увязка с окружающей местностью, строгая уравновешенность основных элементов здания и декора. Стиль скульптуры — мягкость лепки, пластичность, отсутствие лишних деталей (например, голова монаха из чанди Севу [15, илл. 132—134]).

Буддийские чанди являются более ранними. Из сохранившихся наиболее знамениты стройный Каласан (778 г.), строгий Мендут (ок. 800 г.), изящный Павон, внушительный Севу, сооруженные в конце VII—IX в., и др. [15, илл. 46 и сл.; см. также 26; 58; 66; 95; 102]. Нередко центральный храм окружен одним или несколькими рядами малых святилищ. Из буддийских чанди своеобразием архитектурного решения выделяется Сари (ок. IX в.) — трехкамерная постройка с горизонтальным членением в три яруса [15, илл. 118—123].

Особое место занимает Боробудур (ок. 800 г.) — грандиозный ступенчатый ступа высотой 31,5 м, квадратный в плане, со стороной 110 м [15, илл. 67—95; 53; 61; 91, 1—62]. Храм сооружен вокруг естественного холма, обложенного каменными блоками (2 млн. куб. м андезита!), внутреннего пространства нет. Боробудур — буддийский микрокосм: пять нижних квадратных галерей символизируют землю, три верхних круглых — небо. Памятник украшают 1560 сюжетных многофигурных барельефов, 1212 декоративных панелей, 504 изображения Будды (в том числе 72 в ажурных *дагобах* на трех верхних террасах) и, кроме того, бесчисленные маски, пилястры, ниши и пр. Посетитель целиком погружен в мир каменного повествования о жизни Будды, литературной основой которого послужили джатаки [52]. Он движется по галереям, как по туннелю, окруженный рельефами с двух сторон: в галерее на внутренней стороне рельефы расположены в два яруса высотой около 2 м, на внешней — в один, причем эта стена значительно выше человеческого роста. В целом храм — это гимн в камне буддийскому пути спасения. Но еще более — торжественный гимн человеческому гению, ибо Боробудур — гармония архитектуры, скульптуры и орнаментики, господство пропорциональности и симметрии. Рельефы Боробудура отличаются строгой, уравновешенной композицией, связаны ритмом сюжетного повествования; драматические коллизии отсутствуют. В рельефах много реалистических сцен, что позволяет назвать этот памятник каменной энциклопедией жизни на Яве в раннесредневековый период.

Вслед за буддийскими появляются индуистские — прежде всего шиваитские — храмы, а затем сооружаются одновременно те и другие. Между буддийскими и индуистскими чанди много общего; например, много сходства в уже упоминавшемся Каласане и индуистском Бима [см. 1, 148—149]. Чанди же Рату Рака представляет ранний образец буддийско-индуистского синкретизма. Самый древний из известных шиваитских храмов — чанди близ Мунтилана (732 г.), от которого сохранился лишь фундамент. Из шиваитских храмов этого периода обращает на себя внимание сооруженный около 809 г. на плато Динг высокохудожественный комплекс из 24 чанди, соперничающих друг с другом по гармоничности и изяществу, названных именами героев «Махабхараты» — Арджуна, Пунтадева, Бима и др.; чанди Прингапус и большой архитектурный комплекс Прамбанан (ок. 856 г.), названный так по близлежащей деревне. Из индуистских храмов этот комплекс самый знаменитый [15, илл. 139—159; 48]. В центре его главный 48-метровый храм Шивы, самая высокая постройка Индонезии периода средневековья и нового времени; по бокам храмы Брахмы и Вишну; перед тремя основными храмами три меньших. По квадратному периметру, вокруг площадки, занятой основными храмами, расположены в несколько ровных

рядов 156 гробниц (первоначально их было 224). В главном помещении храма Шивы его статуя, в трех боковых — Агасти, Ганеши и Дурги, супруги Шивы. Отсюда и другое название комплекса — Лоро Джонггранг, т. е. «Стройная дева». Рельефы Прамбанана — главным образом сцены из «Рамаяны», — имея большое стилевое сходство с боробудурскими, более динамичны по композиции и драматичны по настроению. Появляются интимные сценки земной жизни, данные иногда юмористически. В то же время в пластике, также в отличие от Боробудура, божественная и земная сферы отделены более резко. Шиваитские изображения — это концентрация энергии, эманация которой должна коснуться всех, кто видит их. Скульптуру — и каменную и бронзовую — отличает обилие украшений.

При всем огромном сходстве с индийским искусством средневековой Явы, имевшее целью изобразить всеобщую гармонию, не имеет себе двойников в Индии. Несмотря на развитие фаллического культа, здесь нет ни подчеркнуто мужских форм, ни ультрафеминистских, отсутствует космическая сексуальность, что характерно для искусства средневековой индуистской Индии.

В период развитого средневековья, начиная с XI в., в силу ряда исторических и естественно-географических причин основным центром культурной жизни стала Восточная Ява. На искусство этого периода огромное влияние оказала бурно развивавшаяся литература на древне-яванском языке — как переложения индийского эпоса, так и оригинальные произведения на индонезийские сюжеты, которые вдохновляли скульпторов. Продолжают быть популярными буддийские джатаки [ср. 71; 73]. Растет религиозный синкретизм: шиваизм сливается с буддизмом (в его тантрической форме) и с исконным индонезийским анимизмом. То же произошло на Бали, где местные божества слились с индуистско-буддийским пантеоном (например, священная гора Гунунг Агунг с богом солнца Сурьей).

Памятники восточнаяванского искусства разбросаны в излучине р. Брантас к востоку от нее. Наиболее известные памятники этого периода — шиваитские чанди Джалатунда (конец X в.), Кидал (XI или XIII в.), Панатаран (XII—XV вв.), вишнuitский Белахан (ок. 1049), шиваитско-буддийские Сингасари и Джави (оба XIII—XIV вв.), буддийский Джаго (XIII в.), а также остатки крепостного и гражданского строительства периода Маджапахита (середина XIV — середина XV в., сохранились в основном близ современной деревни Травулан). Храмовые сооружения отличаются свободной планировкой комплексов, частыми становятся отдельные небольшие сооружения, удлиняются формы, появляются постройки с высокой пагодообразной крышей, скульптура становится еще более динамичной и менее гармоничной. Материалом для строительства нередко служит красный кирпич [15, илл. 139 и сл.; 18; 19; 74].

Наиболее характерный для этого периода храмовый шиваитский комплекс Панатаран. Начатый, по-видимому, около 1197 г., он в основном строился с середины XIV до середины XV в. Это — символ величия государства Маджапахит (об эпохе см. 70). Основная постройка — тот же кубический объем, но менее массивный, увенчанный далеко выступающим карнизом, поддерживающим крышу, высота этой последней несколько больше высоты основного объема здания, легкой ступенчатой пирамидой она устремляется вверх [15, илл. 271—285].

Творения древней и современной архитектуры Бали — храмы *пура* — по общей планировке и формам близки к восточнаяванскому стилю: храмовые дворики, окруженные стенами, богато декорированный глав-

ный вход, представляющий собой как бы рассеченную стену, пирамидальные центральные храмовые постройки — *меру* — с пагодообразными крышами [24; 29]. Ближайшие аналогии эти постройки имеют со средневековой камбоджийской архитектурой (Преах-Ко, Баксей-Чамкронг и др.). На Суматре в этот период сооружались *биаро* — массивные буддийские ступа, башнеобразные по форме, круглые или прямоугольные в плане, простые по тектонике и декору (район Паданг-Лавас на Центральной Суматре) [39; 79].

В скульптуре в эти века появились новые мотивы: идиллические сцены из литературы и эпоса, исполненные мягкой грации и романтического настроения, естественные линии в пейзаже, формы человеческого тела стали более деликатными, а образы — более индивидуализированными. С начала XIII в. на скульптуру оказывает все более заметное влияние яванский театр теней, или театр плоских кожаных кукол — *ваянг пурво* (*ваянг кулит*), — имеющий оригинальное, яванское происхождение и возникший не позднее рубежа IX—X вв. [41, 128 и сл.; 73, 93 и сл.]. Сюжеты этот театр черпал из яванского и яванизированного индийского эпоса, некоторые герои и мотивы были общими для многих народов Индонезии. По его канонам изображения героев даются в профиль, они плоскостные, с подчеркнуто заостренными, угловатыми формами. По мере развития в скульптуре этого стиля декоративную — «ваянговую» — форму на рельефах приобретает и природа. В целях декоративности заполняется все пространство рельефа (прообраз балийской живописи). В некоторых рельефах объединяют оба стиля. Слияние же различных религий ярко видно в отождествлении правителя в одном чанди как Шивы-Будды (например, образ Кертанегары в чанди Джаго), при этом само обожествление основателей династии и умерших правителей по-прежнему тесно связано с культом предков.

Если в Боробудуре и Прамбанане — реализм скульптурных форм, то в Панатаране — фантазия, одухотворение сил природы (деревья, облака изображаются антропоморфными или зооморфными); везде присутствуют демонические силы, тогда как ранее они представляли лишь конкретных врагов, конкретных героев. Фантастические львы и змеинага, стражи-демоны у входа — вот обязательный скульптурный набор храмов восточнойяванского периода [15, илл. 275 и сл.]. Присутствуют, правда, и поэтические бытовые сценки (чанди Кедатон), сцены любви (рельефы Пенанггунгана), сохраняется бытовая скульптура; яркий пример расцвета деревянной скульптуры — искусство вырезания ритуально-театральных масок. Особенно развивается керамическая скульптура, о чем свидетельствуют находки близ Травулана: прелестная статуэтка женщины, скульптурная голова мужчины — предполагаемый портрет полководца и государственного деятеля Гаджа Мады [15, илл. 289—295; 41, 90—92]. Развивается культ Бхайравы — смертоносного воплощения Шивы, о чем свидетельствует ряд скульптурных изображений. Последними сооружениями этого периода являются святилища Сукух (XV в.) и Чета. Оба они несут яркие черты мегалитической культуры: террасное расположение, ступенчатая форма храма [15, илл. 329—338].

Ислам, начавший активно распространяться в Индонезии со второй половины XIII в. (с Северной Суматры), а в XV—XVI вв. ставший основной религией городов-государств Северной Явы, принявших его как оружие в борьбе с индуизированным Маджапахитом, привел к значительным сдвигам в искусстве [81; 89, т. 3]. Распространение мусульманства с его религиозными догматами и художественными канонами, запрещавшими изображение человека и животных, ознаменовало наступление нового периода — периода позднего средневековья, отме-

ченного тем, что архитектура и скульптура как бы остановили свое развитие в мусульманских районах. В изобразительном искусстве прерыв длился почти четыре столетия, оно ушло в орнамент. Преемственность традиций на Яве и в других исламизированных районах сохранялась в театре теней и других разновидностях театра, танце, эпосе, народной поэзии, народном жилище. На Бали же средневековые традиции искусства индуизированной Индонезии сохранились и упрочились, войдя в XX в.

Первые мечети еще повторяют характерные для чанди ступенчатые формы, однако наверху не глухое многоярусное ступенчатое покрытие, а открытая платформа на легких колоннах и с облегченным двойным покрытием (минарет в Кудусе, начало XVI в.) [15, илл. 341; 30]. Могила мусульманского проповедника Сунана Байята (1663) оформлена как вход в балийский храм [15, илл. 353]. В последующем храмовые постройки все более приближаются к стилю традиционной арабской мечети. В целом мусульманство периода позднего средневековья и последующих периодов не оставило выдающихся памятников. Характерно, что мечети в удаленных районах страны строятся из традиционных материалов и нередко включают в себя элементы гражданской архитектуры, принятой у данного народа (минангкабау, банджары и т. д.).

Появление в начале XVI в. европейцев, а затем и укрепление голландцев на архипелаге привели к большим изменениям — в том числе и в искусстве [93]. В архитектуру голландцы вводят характерные европейские черты; так, они строят Батавию как типичный голландский город XVII в. — со сплошными рядами островерхих домов, крытых черепицей, с каналами. Административные здания середины XVIII—XIX вв. построены в стиле европейского классицизма — дворец генерал-губернатора в Бейтензорге (1745), ныне Богор, ряд домов в Батавии, здание музея здесь же и др. В том же стиле построены некоторые дома (например, второй дворец генерал-губернатора) в Велтефрейдене — новом городском районе на юге Батавии, основанном в 1808 г., — районе с прямоугольной планировкой, широкими улицами, домами европейского облика.

В городах появляется смесь западного и восточного стилей с соответствующим делением на кварталы. Населенная европейцами часть города застраивается в традиционном европейском стиле, а населенная индонезийцами — стихийно, как и прежде, бамбуковыми, деревянными или каменными домами, обычно не выше двух этажей. Во всех больших городах, в том числе и в столице, за рядами современных домов тянутся улицы и целые кварталы — так называемые *кампунги*, причем не только на окраинах, но и в центре. Из больших городов, развивавшихся при голландцах, лишь Бандунг с его прямоугольной планировкой напоминает современный европейский город. В городах Внешних провинций появились крепостные сооружения, здания христианских церквей (протестантских и католических), районы коттеджей голландских чиновников и плантаторов. Характерной чертой больших городов является наличие китайских кварталов, жители которых в основном торговцы и ремесленники, тут же продающие свои изделия. Первый этаж дома — это мастерская и лавка, второй — жилое помещение для семьи.

С начала XX в. все более широко распространяется модернистский функционализм в стиле общественных, административных, промышленных зданий — так называемый «тропический (или колониальный) модерн»: дома с галереями, лоджиями, навесами, солнцезащитными решетками на окнах (например, отель в Бандунге). Растет контраст между благоустроенными европейскими кварталами и скученными, не имеющими

ми элементарных удобств районами, населенными трудовым индонезийским людом.

* * *

В полной мере архитектурные традиции народов Индонезии сохраняются в народном жилище. Различие этносов и экологических условий привело к тому, что в Индонезии существует множество типов поселений и построек [60]. Преобладают прямоугольные в плане свайные каркасные дома из бамбука и дерева. Дома более древнего типа — овалы и круглые в плане — встречаются в Восточной Индонезии (Тимор, Западный Ириан). У яванцев дома без свай, многокамерные, окон нет, с торцевой стороны открытая веранда, пол земляной, частично покрытый циновками. Дома сундов на небольших сваях — до 0,5 м. В других районах дома свайные, у одних народов (у малайцев Суматры и Калимантана, у народов Южной Суматры и др.) легкие, у других же (у батаков, минангкабау, тораджей, нiasцев) сваи и платформы каркаса чрезвычайно массивные и постройки выглядят весьма фундаментально [см., например, 9, 506, 516; 22, т. I; 82]. Вход в свайные дома бывает с торцевой стороны по примитивной лестнице или по бревну с зарубками (даяки), или с фасада по лестнице, оформленной в виде крыльца (минангкабау), или в центре пола через люк (батаки).

Крыши обычно крутые, из пальмового листа (или волокна) или из дранки железного дерева. На Суматре и Сулавеси они особенно массивны, причем у тоба-батаков и тораджей двускатные крыши значительно выступают над торцовым фасадом и их поддерживают с помощью специальных подпорок и боковых кронштейнов. Дома каро-батаков четырехскатные с декоративной надстройкой, повторяющей в миниатюре конструкцию основной крыши (иногда этих надстроек несколько — одна над другой, что имеет престижное социальное значение). Нижняя часть крыш батакских домов низко нависает над стенами. У минангкабау крыша седловидная с приподнятыми концами (профиль лодки), под которые по мере необходимости с обеих сторон подстраивают новые пристройки к дому; концы крыши украшают шпилями или головами, или рогами буйволов (как и батаки).

Даяки строят длинные дома на сваях высотой до 6 м, самый большой описанный в литературе дом имел 300 м в длину. Вдоль стены дома общий коридор, по одну сторону которого расположены семейные каморки, отгороженные от коридора стеной (подобие купейного железнодорожного вагона) [38]. На Бали встречаются также глинобитные дома, отгороженные от улицы такой же стеной; на территории двора расположено на строго определенных местах несколько построек, имеющих каждая свое функциональное назначение (включая и домашнее святилище).

Характерными для индонезийских поселений являются общинные дома: это каркасная постройка на свайной платформе, без стен, обычно с двускатной крышей, служащая местом собраний старейшин, а также играющая роль мужского дома и гостиницы.

Деревянные части жилых и общественных зданий часто богато орнаментированы, в том числе раскрашенным (тораджи) и даже инкрустированным (минангкабау) орнаментом; орнамент — геометрический и зооморфный (чаще всего ящерица). Поселение может состоять из одного дома (у некоторых групп даяков); встречаются линейные поселения с односторонним и двусторонним расположением домов (батаки); в виде кварталов и отдельно разбросанных групп домов (яванцы, минанг-

кабау и др.). Размер их — от 10—15 человек (временные, шалашные поселения бродячих собирателей, например кубу) до огромных деревень, почти городов, численностью в несколько тысяч человек (на Яве).

* * *

Если на Яве и в некоторых других районах Индонезии архитектура и скульптура претерпели большие изменения с приходом ислама и затем европейцев, то на Бали традиционное искусство существовало почти без изменений до начала второй мировой войны. Искусство этого острова занимает особое место в индонезийском и мировом искусстве из-за его национальных особенностей, непрерывности культурной традиции на протяжении всего исторического периода, наконец, из-за практически всеобщей его распространенности у балийцев: жизнь на Бали эстетически столь насыщена, как, по-видимому, нигде в мире. В основе образности этого искусства — поклонение природе, ее богам и духам, прославление человеческого бытия в природе. Музыка гамелана, экзотические и гармонически уравновешенные танцы, архитектура, скульптура и орнаментика, поражающие обилием форм, — все одухотворено и в необыкновенной степени гармонирует с пышной тропической природой Бали. В целом здесь очень много общего с искусством средневековой домусульманской Явы, но большее богатство форм, большая эмоциональность фигур. В искусстве балийцев издавна присутствовали бытовые, гражданские мотивы. Говоря об оригинальном искусстве балийцев, нельзя также не упомянуть и об оформлении кремационных башен *бадэ*, о буйволородных саркофагах для сжигания останков умерших представителей высшей жреческой касты, о художественно оформленных жертвоприношениях, которые вереницы женщин по праздникам несут своим богам, о художественной резьбе, декоративных полотенцах с рисунками на ваянговые сюжеты [24; 29; 25, 136—142, 155—171].

Старая балийская скульптура — деревянная и каменная — с ее мифологическими персонажами была по преимуществу декоративна и пышна. Деревянную скульптуру обычно раскрашивали — преобладали красный, золотой, зеленый тона. С начала XX в. наметился перелом от изображения мифологических сюжетов к реалистическим, а в мифологических образах — к большему реализму изображения. Особенно меняется стиль с начала 30-х годов XX в.: в новом направлении господствует строгая линейность изображения, пропорции удлиняются, иногда до чрезвычайности, переходя в чистую стилизацию; лишний декор убирается, а иногда скульптура делается вообще без него. Стилизация фигур нередко принимает крайне искаженные формы, и сами фигуры уподобляются иглам. Скульптуры уже не раскрашивают, но полируют, с тем чтобы наилучшим образом выявить фактуру дерева. С именем скульптора Ида Багус Ньяна связано появление еще одного стиля — изображения предельно упрощенных по форме, массивных, квадратообразных полированных фигур, отдаленно напоминающих увеличенные японские *не-цукэ*. Из-под резца этого скульптора выходят также стилизованные гротескные фигурки, в которых мастерски использована естественная форма материала (дерева).

Намечается специализация отдельных деревень: в Мас — удлиненные человеческие фигуры, в Ньюх Кунинг — реалистические изображения животных, в Джати — приверженность к традиционным вычурным формам и мифологическим персонажам, в Себату — заостренные гротескные формы [25, 136—142] и т. д. В Убуде — центре балийского искусства — в эти же годы было основано кооперативное общество для развития ба-

лийского искусства, а позднее — музей. Большую роль в развитии современного направления в балийском изобразительном искусстве сыграли европейские художники, жившие и работавшие на Бали, — Вальтер Шпис, Рудольф Боннэ, А. Ж. Ле Мэйёр де Мерпр и др. Так, влияние Вальтера Шписа чувствуется в некоторых работах балийца Собрата, в творчестве яванца Юдхокусумо.

Если искать истоки изобразительного искусства народов Индонезии, то они, по исключению чистых заимствований, так и не переработанных органически в общем культурном комплексе того или иного народа страны, лежат в искусстве народном, сохранившемся на протяжении многих и многих столетий в малоизмененном виде. Это последнее представлено не только архитектурой жилища, но и ремеслами, в первую очередь художественными, и народными танцами, музыкой, разного рода представлениями. Являющиеся декоративно-прикладным искусством художественные ремесла, так же как танец, музыка, театр, — тема следующей статьи, как уже было сказано. Здесь важно отметить лишь те основные особенности ремесел вообще и художественных ремесел в частности, которые так или иначе сказались на развитии изобразительного искусства.

Во-первых, художественные ремесла, т. е. искусство народное, тесно связаны с искусством изобразительным; элементы их всегда можно обнаружить в архитектуре, скульптуре и живописи. Более того, как в народном, так и в изобразительном искусстве многие элементы несут одинаковую, вполне определенную смысловую и функциональную нагрузку социального или религиозного характера, причем корни подобного явления уходят в глубокое археологическое прошлое. Это и конструктивные особенности зданий, и целевое назначение отдельных их частей, и сюжеты и значение скульптурных и живописных произведений, и элементы орнамента [о нем см. 12; 42; 99].

Во-вторых, грань, отделяющая обычное ремесло от художественного и тем самым от собственно искусства, весьма условна. Достаточно посмотреть на ткани с далеких Малых Зондских островов [12; 65], на образцы яванского батика или ткани, окрашенные способом пеланги или икат [62], на орнаментику батакских тканей [25, 123—131] и т. д., чтобы представить это неразделимое в ряде случаев слияние ремесла и искусства, подготовившее естественным образом становление изобразительного искусства и обеспечившее его дальнейшее развитие.

В-третьих, каждый народ страны обладает своим комплексом художественных представлений и приемов, по которым почти безошибочно можно определить этническую принадлежность рассматриваемого объекта³. Так, у ряда народов архипелага есть обычай вырезать из дерева или камня фигурки предков; часто общий принцип изображения схож; но сразу же видна разница между тем, как вырезают множественные фигурки предков батаки (например, на жреческих жезлах) и как делают это папуасы [ср. 9, 522, 606, рис. 5]. В полной мере эти специфические особенности отразились и на изобразительном искусстве.

В-четвертых, при всех различиях декоративно-прикладное искусство разных народов Индонезии обнаруживает много принципиально сходных черт, больше, чем отделившиеся сферы искусства, что позволяет установить в ряде случаев генетические связи между отдельными народами и группами народов, а также проследить этнокультурные влияния — как идущие в пределах Индонезии, так и выходящие за эти пределы.

³ Прекрасный материал для сравнения дают публикации по прикладному искусству и этнографические издания [45; 46; 54; 103 и др.].

Например, искусство народов Западной Индонезии (Суматры, Явы, Калимантана) обнаруживает много общего с искусством ряда народов материковой Юго-Восточной Азии [40]; искусство Северного Сулавеси — с филиппинским [67; 9]; искусство папуасов Западного Ириан — с восточноновогвинейским [ср. 49 и 68 с 16]; в свою очередь папуасское искусство в целом обнаруживает параллели с искусством многих народов Океании — прежде всего меланезийским [31; 40]. При этом общее обнаруживается не только у более или менее близких этногенетически и этнокультурно папуасов и меланезийцев, но и, например, у батаков Северной Суматры, с одной стороны, и папуасов и меланезийцев — с другой: например сходство ритуальных масок [16; 25, 210—220; 49; 31; 68]. Это говорит о вероятных весьма давних этнокультурных контактах (прямых или опосредствованных). В сфере изобразительного искусства также обнаруживаются далеко идущие связи, но они носят более поздний характер и говорят о культурных контактах уже в исторические времена.

Наконец, в-пятых, оставаясь по сравнению с другими видами искусства более стабильным и тем самым оказывая постоянное однозначное воздействие на эти искусства, художественные ремесла при сравнении их на протяжении значительных периодов времени обнаруживают некоторые новые черты, утрачивая кое-что из прежнего наследия и испытывая в свою очередь воздействие со стороны искусств изобразительных (например, распространение в прикладном искусстве Явы ваянговых мотивов).

* * *

Наибольшие изменения начиная с 30-х годов XX в. и особенно после 1945 г. коснулись индонезийской живописи. Известно, что мастера-живописцы, в том числе и портретисты, были еще при дворе Маджапахита. После нескольких веков перерыва, связанного с приходом ислама, когда живописное искусство свелось к раскраске ваянгов и орнаменту, оно возродилось только в середине XIX в. [77]. Первым художником Индонезии, писавшим картины в современной манере, был Раден Салех (1814—1880), яванец из княжеской семьи, который 20 лет прожил в Европе, учился здесь живописи, испытал большое влияние Делакруа и Вернэ. Этот художник универсален: Раден Салех писал прекрасные реалистические ландшафты, динамичные сцены с животными («Охота на тигра», «Охота на львов»), портреты, исторические полотна («Взятие в плен Дипонегоро»). Но он был одиночкой. Лишь на рубеже XIX—XX вв. родился жанр реалистического пейзажа, связанный с именами сунда Абдуллаха Сурьо Субрто (Абдуллах Старший, 1878—1941), яванца Мас Пирнгади (ок. 1875—ок. 1936), минангкабау Вакиди (ок. 1889). Их работы отличает сочный колорит, уравновешенная композиция, точный мазок, изящество формы, иногда переходящее в любование. Пирнгади был также отличным чертежником и рисовальщиком и оставил серию этнографических зарисовок [46]. Однако эти мастера не создали самостоятельной школы, их стиль лишь повторял реализм европейских художников, многие из них испытали влияние китайской графики [14]. Большинство же других художников этой поры работали с чисто коммерческими целями.

В Индонезии работали и многие голландские художники и графики [см. 54а]. Так, лишь XIX в. дает свыше 30 имен рисовальщиков-голландцев [25, 173—174]. Но их творчество в большинстве случаев не было связано своими корнями со страной и по отношению к ней носило ил-

люстративный характер в отличие, например, от «балийской группы» европейских художников, писавших уже в XX в. С начала XX в. появились художники-европейцы — и не только на Бали, — творчество которых оказалось органически связанным с Индонезией, испытав влияние и со стороны индонезийских художников. Среди таких мастеров следует в первую очередь назвать Я. Поортенаара, работы которого вопитали мягкость и нежность кисти индонезийских художников-реалистов и четкость и воздушность китайской и японской графики [25, 194—201].

Работы художников-европейцев, созданные на индонезийской почве, вдохновленные сюжетами этой страны, отразившие характер ее природы и населения, с полным правом можно включить в сокровищницу собственно индонезийского искусства [см., например, 25, 180—193; 75].

Эпоха требовала нового подхода к искусству, призванному не только прославлять красоту страны, но и показать страдания ее народа, вдохнуть гордость за свое прошлое и готовность к борьбе за будущее. Дальнейшее развитие искусства, и в частности живописи, шло в тесной связи с общеполитической борьбой в стране. Большую роль в воспитании националистического общеиндонезийского самосознания сыграли школы «Таман Сисва» («Сад учащихся»), основанные на Яве начиная с 1922 г. Ки Хаджаром Деванторо, а на Западной Суматре — Мохаммедом Шафеем. В этих школах искусство, особенно живопись, было обязательным предметом. В середине 30-х годов борьбу за общеиндонезийскую культуру в противовес локальным начал Алишахбана, который одновременно выступал и за «вестернизацию» [13]. Его оппонентом был Сануси Панэ, настаивавший на том, что «духовные ценности Востока» выше «материализма Запада». Ряд деятелей культуры заняли промежуточную позицию (Пурбачарака и др.).

В 1937 г. группа молодых художников (Суджойоно, братья Агус и Отто Джайя, Аффанди, Хенк Нгунтунг, Ресобово), стремясь развить собственное индонезийское искусство со своими национальными концепциями и системой ценностей, но с усвоением европейской техники, создала общество Персаги («Персатуан али-али гамбар Индонесиа» — «Общество художников Индонезии»). Суджойоно призывал описывать правду жизни, обращаться к великому прошлому страны [84, 1—15]. Первые его работы импрессионистичны и психологичны («Перед открытым пологом», 1939; «Китайский Новый год», 1940). Многие индонезийские художники были самоучками. В 1941 г. состоялась первая выставка индонезийских мастеров. На ней были представлены разные направления, многие работы были технически несовершенны, но всех художников объединяло стремление показать неприкрашенную Индонезию.

В годы японской оккупации националистические настроения в среде художников, руководителями которых были Агус Джайя и Суджойоно, получили дальнейшее развитие.

После образования Республики Индонезии основной чертой во всех сферах искусства стал поиск «национального стиля», который выражал бы характер и борьбу всех народов Индонезии⁴. Большое значение в развитии нового искусства сыграло нарушение традиционной замкнутости, введение единой системы образования и распространение общего языка (индонезийского), а также обилие разнообразных художественных влияний. С особой силой поиск «национального стиля» был замечен с конца 50-х годов XX в. в связи с усилением националистической пропаганды со стороны лидеров страны (прежде всего Сукарно). Древнее искусство Явы идентифицировалось как общеиндонезийское. Лозунг

⁴ О борьбе за новое индонезийское искусство и о столкновении различных течений см.: [4; 13; 57; 59; 83; 84; 85; 87; 92].

«национальной самобытности» отразился прежде всего на сюжетной стороне произведений, не приведя, естественно, к созданию особого, «индонезийского» стиля в искусстве.

Для послевоенной живописи характерно стремление показать борьбу народов страны за свободу, поиск наилучшего символического отображения этой борьбы, интерес к отдельному человеку и его судьбе (отсюда большое число автопортретов). В целом современная живопись, как и архитектура, — плод урбанистического развития, причем в основном идущего на Яве.

После достижения независимости (1945 г.) и победы в борьбе за признание республики и сохранение ее в качестве унитарного государства (1950 г.) крупное строительство в городах ведется на основе государственных планов. Особенно интенсивно оно идет в Джакарте, где создаются новые города-спутники (Кебайоран, Танджунг и др.) с домами-коттеджами; воздвигаются новые здания в современном стиле — из стали, алюминия, бетона, стекла, с предельно лаконичными архитектурными формами. Это «Отель Индонезия» (японские архитекторы), «Центр садоводства», новый дворец президента в Богоре, факультет математики и физики Индонезийского университета в Бандунге и др. Большую помощь в этом строительстве оказали архитекторы и инженеры из стран народной демократии. С помощью советских архитекторов сооружен спортивный комплекс в Джакарте со стадионом на 100 тыс. зрителей и со всеми вспомогательными постройками (архитекторы Р. И. Семерджиев и др., инженеры Л. А. Муромцев и др.), госпиталь на 200 коек (архитектор Л. А. Гришаев), на о-ве Амбон была начата постройка технологического факультета Индонезийского университета (архитекторы В. П. Бондаренко и др.). В этот период сооружаются новые промышленные объекты с учетом требований новой архитектуры и технологических потребностей (сахарный завод близ Джокьякарты, построенный с помощью ГДР). Иногда в строительстве используются мотивы народного зодчества (например, минангкабауские в архитектуре Бандунгского технологического института).

Однако с конца 50-х годов XX в. в осуществлении многих современных архитектурных проектов видно прежде всего стремление к созданию показательных, престижных сооружений. В Джакарте и некоторых других крупных городах и туристских центрах строятся административные здания, отели, учебные корпуса из новейших материалов (сталь, алюминий, стекло, бетон, керамика), в стиле ультрасовременного, модернистского функционализма (например, «Отель Индонезия» в Джакарте, построенный японскими архитекторами). Лишь немногие постройки 60-х годов XX в. учитывают национальные традиции в архитектуре, примером чего может служить Джакартский центр искусств — комплекс скромных зданий различного назначения с включением элементов национальной и современной архитектуры (первая очередь открыта в 1968 г.).

Новой чертой индонезийских городов являются монументы — памятники, посвященные борьбе за независимость и героям этой борьбы [78], среди них 64-метровый «Национальный монумент» (М. Г. Манизер, И. Е. Рожин), «Монумент в честь освобождения Западного Ириана» в Джакарте, памятник генералу Судирману в Джокьякарте. В целом же в городах смесь индонезийского, китайского, старого европейского и нового стиля середины XX в. Небольшие городки и столицы бывших султанатов Джокьякарта и Суракарта сохраняют старый облик, концентрируются вокруг кратона — султанского дворца. Но повсеместно ритм городской жизни резко ускорен, всюду самый разнообразный

транспорт: легковые автомобили, грузовики, педикэбы (бечаки), велосипеды, тележки, влекаемые осликами или маленькими лошадьми, джипы и т. д. Преобладает европейская одежда; старые церемонии и костюмы молодежь нередко трактует как наследие и свидетельство «феодалного порядка».

Для республиканской Индонезии характерна интенсивная художественная жизнь. После провозглашения независимости были созданы многочисленные художественные общества: первой — в 1946 г. — возникла организация «Сениман Индонесиа Муда» («Искусство молодой Индонезии») в Мадииуне во главе с Суджойоно, в 1947 г. — «Пелукис Ракьят» («Народный художник») во главе с Хендра и Аффанди в Джокьякарте, в 1949 г. — «Химпуна Будаия Суракарта» («Суракартская ассоциация культуры»), созданная Мурдово, и многие другие, образованные как одновременно с названными, так и после них. Одни существовали длительное время, другие распадались через несколько месяцев. Большую роль в развитии и пропаганде народного революционного реалистического искусства сыграла Лекра («Лембага Кебудайяан Ракьят» — «Общество народной культуры»), созданная в 1950 г. и находившаяся под влиянием компартии Индонезии (руководители Нгантинг, затем Ресово). В 1959 г. было создано ЛКН («Лембага Кебудайяан Насионал» — «Общество национальной культуры»), ставившее во главу угла пропаганду националистических идей. Государство и лично президент Сукарно много делали для поощрения искусства. Были основаны специальные учреждения, ведающие вопросами искусства и подготовкой художников и других специалистов в этой области: АСРИ («Академи Сени Рупа Индонесиа» — «Академия изобразительного искусства») в Джокьякарте (1950 г.) с отделениями живописи, скульптуры, графики, художественного ремесла, педагогическим; аналогичная академия в Бандунге (1947 г.); полная средняя школа с искусствоведческим уклоном (1958 г.). Для поощрения национального традиционного искусства был построен открытый амфитеатр в Прамбанане, картинные галереи в Джакарте и Джокьякарте, поощрялась деятельность Музея яванской культуры — «Сана Будаия». Личное собрание картин и скульптур президента фактически стало национальной галереей [6; 94].

Весьма значительное место в творчестве художников заняла тема войны и революции. Многие художники участвовали в борьбе за республику, и потому творчество их автобиографично и исторично. Богатство современной живописи — в ее многообразии, причем преобладают реалистические и экспрессионистические произведения.

Вполне определенно выделяются три центра культурной жизни — все на Яве. Национальные традиции более всего поддерживаются в Джокьякарте [59; 83]. В 1955 г. здесь было 74 официально признанных артистических организаций (в том числе 14 ассоциаций, созданных по этническому признаку, 17 танцевальных обществ, 16 музыкальных, 12 драматических, 7 прикладного искусства и т. д.). В этот период от двух третей до трех четвертей индонезийских художников жили в Джокьякарте. Одним из ведущих художников и организаторов художественной жизни был Суджойоно, который в 1950—1960 гг. являлся активнейшим деятелем Лекры и пропагандировал словом и кистью социалистический реализм («Разведчик»). Поэтичный и колористически яркий Хендра Гунаван (сунда) создал ряд картин, пронизанных мягкой любовью к жизни, воплощение которой он видит в женских и детских образах. Будучи вначале руководителем группы «Народный художник», Хендра много сделал для пропаганды лозунга «Искусство

для народа»; он был инициатором возрождения монументальной скульптуры (лично ему и руководимой им группе принадлежат крупные рельефы для официальных зданий, «Монумент молодежи» в Семаранге, памятник генералу Судирману в Джокьякарте и др.). Выразительный бюст Судирмана вылеплен художником и скульптором Трубусом (1926—1966). Ему принадлежат также замечательные портреты индонезийских женщин, пейзажи Явы; он обладает прекрасным чувством формы, сочностью красок, колористическим богатством.

Один из ведущих художников Индонезии, Аффанди, начал с великолепного рембрандтовского реализма (портрет «Моя мать», 1941; «Автопортрет» и «Ребенок, ведущий слепого отца», 1944) и прошел через различные направления. Его работы 60-х годов крайне экспрессионистичны: широкий густой мазок, контуры, уловимые лишь на расстоянии и переходящие в символы, отвага красок — до буйства контрастирующих тонов («Балийские рыбацьи лодки», 1961), вихрь линий, отражающих смутное состояние художника («Спящая мать», 1960). Революционная тематика все менее привлекает его [3, 192—194]. Его зять, Саптохудою, художник, несомненно, талантливый, работает главным образом на заказ, прибегая к различным жанрам и пользуясь многими стилями, часто несовместимыми — вплоть до абстракционизма и так называемого предметного искусства [3, 195—196]. Импрессионистические и особенно экспрессионистические мотивы свойственны и другим художникам — Тармизи, Джони Трисно, Сурино, художнице Руляти Суварсоно.

В Джокьякарте работает известный скульптор-реалист Эди Сунарсо, героико-романтические произведения которого украшают Джакарту (монумент в честь освобождения Западного Ириана), Сурабайю (памятник морякам — борцам за свободу). Русли (минангкабау) контрастен Аффанди: его работы нежны, поэтичны, немного загадочны, в них ощущается влияние китайской акварели. В творчестве видного скульптора Амруса Наталши (батак) очевидно влияние батакской резной деревянной скульптуры, например в работе «Изгнание в ночь» — одной из наиболее трагичных и выразительных скульптур современного индонезийского искусства. Близки к художникам джокьякартского направления и художники Сурабайи, среди которых выделяется мадурец Карьоно — убежденный реалист («Портрет Рудольфа Супратмана»). В целом джокьякартские художники ярко отражают жизнь и настроения народов Индонезии с их духом борьбы за общенациональное самоутверждение.

Другой художественный центр — Бандунг с его «Академи Сени Рупа» (Академией изобразительного искусства) и другими художественными организациями. Здесь среди художников сильны европейские влияния, многие из них учились за границей. Значительная часть их обращает внимание на эстетическую сторону картин (форма, цвет), избегает экзотических и натуралистических сюжетов (причем нередко относят к натурализму и реализм). Интеллектуализм и эстетизм — вот характерные черты этой группы в противовес джокьякартскому «индонезианизму». Для художника Садали (сунда) характерны легкие краски, геометрические линии, склонность к кубизму; Бут Мухтар — сторонник более интенсивных тонов и почти кубист; Срихади Сударсоно (сунда) отличается графической ясностью и простотой. В последних работах эти и некоторые другие художники эволюционируют к абстракционизму, сохраняя лишь в красках нечто от буйной тропической растительности и ярких цветов своей родины. Так, молодые художники Аченг Ариф, Висаксоно и Юсуф Аффенди (все они яванцы) избрали наимоднейшие стили: первый создает на своих холстах трехмерные конструкции

из разных материалов, включая и металл; два других предпочитают цветные абстракции.

Особое место среди художников Бандунга занимают яванцы Картоно Юджокусумо (1924—1957) и Судибьо (1918). Картоно отразил пышность тропической природы в адекватных красках. По меткому замечанию искусствоведа Клэр Холт, его стиль напоминает Руссо и одновременно Уолта Диснея («Диэнг», «Орхидеи», «Рисовые поля»). Подчеркнута цветовая и световая яркость, а не туманность и влажность тропиков. Картина «Диэнг» — это демонстрация бурных сил земли, показанных в обрамлении чудесной природы. Философская любовь к природе — одна из основных черт Картоно, социальный аспект мало интересовал его, и люди у него присутствуют лишь как часть пейзажа. Чрезвычайно талантлив Судибьо. Прелестна его работа «Панорама» (1953) — уголок родной земли с ее щедрыми дарами, ее людьми, ритмом их жизни; на одном полотне Судибьо сумел дать серию микрокосмов повседневной жизни; в своей гармоничности картина совершенно музыкальна. В рисунке и композиции ощущается влияние японской и китайской графики. Совсем в другом жанре написана картина «Вдохновение» (1954) — сюрреалистическая фантазия, полная намеков.

Третий центр — Джакарта. Это главная арена художественных дебатов. Здесь сталкиваются разнообразные влияния, устраиваются художественные выставки, здесь находились центры художественной жизни страны — руководство Лекры (запрещена после 30 сентября 1965 г.) и ЛКН, а также официальные органы: БМКН («Бадан Мушаварат Кебудайяан Насионал» — «Совещательный комитет по национальной культуре»), созданный в 1952 г., отдел культуры при министерстве образования, а также созданный после 1965 г. Джакартский совет по делам искусств. Глава Лекры Хенк Нгантунг (минахаса) — один из выдающихся художников современной Индонезии. Он убежденный реалист («Бе-чак», «Пастух»), его привлекает проявление силы («Стрельба из лука», 1944; «Портрет Гаджа Мада», 1950). Но в некоторых его работах виден экспрессионистический поиск, например в документальной картине «Бе-женцы» (1947), выполненной мятущейся кистью в кроваво-красной гамме.

Работы другого видного джакартского художника, Дуллаха (до 1963 г. — хранитель президентской коллекции), весьма многообразны. Много внимания уделил он реалистическому изображению сцен революции («Подготовка партизан к операции», «Зверства иностранных оккупантов»). Дуллах — великолепный портретист (причем ряд его портретов психологичен — «Женщина в зеленом газовом платке», «Балийский крестьянин»), пейзажист (ему принадлежат, в частности, прекрасные пейзажи с балийской архитектурой), автор натюрмортов. Безукоризненное чувство цвета и мастерский рисунок отличают все его работы. Басуки Абдуллах, сын Абдуллаха Старшего, учившийся в ряде столиц Европы, работает независимо от организаций и обществ. Это очень яркий и многообразный художник: портретист, пейзажист, автор исторических картин. Мастерство его безукоризненно, хотя он им нередко злоупотребляет, поражая нарочитой красотой. Общеиндонезийской известностью пользуются его пламенный героический «Портрет Дипонегоро в бою», великолепные женские портреты, картины на мифологические сюжеты (динамичное «Сражение Раваны и Джатаю за Ситу», «Ньян Лоро Кидул — образ богини Южных морей»), упоительные пейзажи, яркие сцены из народной жизни («Пахота на савах»). Он реалист, склонный к классицизму и романтизму, изредка позволяющий импрессионистические опыты.

В Джакарте же работала самая известная женщина-художник — Эмирия Сунасса (тидоре), избравшая сюжетом сферу этнографии и мифологии. Выходцы из Джакарты братья Джайя работают в разной манере. Агус склонен к мифологическим сюжетам; в середине 50-х годов он уехал на Бали, прославляя в реалистической живописи этот уголок Индонезии. Отто поселился в Семаранге, создавая романтические композиции («Купание под радугой», «Женщина в грезе») и изображая реалистические сценки из народной жизни. Молодой художник Супарто пишет свои картины скупыми линиями, прибегая к мягким тонам и создавая четкие и обаятельные образы. Известный художник Лее Ман Фонг (род. в 1913 г. в Кантоне) был главой китайских художников Индонезии, руководителем общества китайских художников (1955—1966), а в 1963—1965 гг. — хранителем коллекции Сукарно. В его работах — стилистический синкретизм, сочетание индонезийских и китайских элементов: сюжеты обычно индонезийские, а каллиграфия и обрамление китайские. Из других художников-китайцев, работавших в Джакарте, пользуются известностью Лим Квее Бинг и Лее Сианг Юн; последний пишет в стиле западных реалистов и экспрессионистов.

В последние годы абстракционизм и сюрреализм, поощряемые официальной современной прессой, распространяются и среди джакартских художников. Но те из них, в ком живо гражданское чувство, даже в своих сюрреалистических полотнах отражают события жизни (например, в полотнах Супоно виден отзвук кошмаров 1965—1966 гг.) [3, 190].

В Джакарте активно работают иллюстраторы, графики, теоретики искусства — Усман Эффенди (минангкабау), Трисно Сумарджо (яванец) [92], Гаос Харьясумантри, Заини и др. Существуют также группы художников в Сурабайте, Суракарте, Медане, Букиттингги и в других местах.

Традиционная балийская живопись трактовала преимущественно мифологические сюжеты эпического цикла и религиозные мотивы балийского индуизма. Все пространство картины заполнялось фигурами и растительным орнаментом, перспектива не соблюдалась, основные персонажи изображались крупнее, прочие — мельче, в зависимости от их значимости; требовалась тщательная детализировка изображаемого; рисунок тонкий, графический, с преобладанием бледно-красных тонов. Общее впечатление — необыкновенная декоративность и пышность, включение человека в тропическую природу. После завоевания независимости новые веяния проникли и в балийскую живопись [35]. Хотя религиозная и эпическая тематика сохраняет свое значение, все больше пишется картин на темы повседневной жизни: посадка и сбор урожая, рыболовство, домашние сценки. Техническая манера осталась в большинстве случаев прежней, но наряду с традиционной акварелью появилось и масло. Многие мастера пишут и на религиозно-мифологические и на реалистические сюжеты (Анак Агунг Гдэ Собрат, И Густу Лемпад и др.). Появилась тенденция к передаче динамики движения, к введению перспективы (работы художников из деревни Батуан); однако и в таких работах фигурки переднего плана меньше фигур заднего плана, если те главные. Художники Ида Багус Рай и Региг стараются не заполнять все пространство своих картин. Интересны работы Ида Багус Мадэ Надера и Ида Багус Мадэ Виджа. Для первого характерен пристальный интерес к человеку, творчество второго — апофеоз жизни на Бали: люди, животные (на одном полотне иногда до ста фигур людей и животных), растения, горы, облака — все это составляет одну гармоничную картину, элементы которой сплетены воедино.

После событий 30 сентября 1965 г. художественная жизнь Индонезии понесла огромный ущерб: сотни прогрессивных деятелей искусства — художников, артистов, литераторов — были убиты, многие сотни заключены в концентрационные лагеря, была запрещена деятельность Леккры и других демократических художественных организаций. Художественная жизнь страны пошла по новому пути. Демократическое направление в искусстве бурно вытесняется абстрактным и коммерческим, растет увлечение эстетизмом [3, 186—203].

Серьезный урон реалистические традиции в изобразительном искусстве Индонезии несут и потому, что нередко ослабевают его истоки, лежащие в народном искусстве. Так, в ряде районов, наиболее сильно затронутых воздействием иностранного капитала и модернистскими влияниями, многие виды художественного ремесла серьезно пострадали — из-за ухудшения положения ремесленников, из-за изменения вкусов населения и падения спроса, из-за конкуренции иностранной продукции. Точно так же традиционное искусство танца, музыки, театра претерпевает заметные изменения, особенно в основных центрах политической и экономической жизни страны — Джакарте, Бандунге, Медане и др.

Однако в целом общие традиции, связывающие изобразительное искусство с театральным-музыкальным, а оба эти искусства — с декоративно-прикладным, отнюдь не прерваны. Ибо в большинстве районов страны продолжают сохраняться художественные ремесла; в провинциальных городах Явы и во Внешних провинциях живут полной жизнью народные танцы, музыка, театральные представления; труппы классического театра как живое наследие прошлого пользуются широким успехом в крупных городах Явы, включая столицу, их поддерживает правительство.

Все это означает, что богатое и своеобразное изобразительное искусство многоликой Индонезии, преодолев современное кризисное состояние, будет развиваться и в дальнейшем, откликаясь на новые формы экономической и социальной жизни и включая новые представления о художественных ценностях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Венедиктов А. И. Монументальное зодчество острова Ява, — сб. «Архитектура стран Юго-Восточной Азии. Очерки», М., 1960, стр. 143—174.
2. Демин Л. М. Искусство Индонезии, М., 1965.
3. Демин Лев Над Мерапи облака, М., 1971.
4. Демин Лев Южнее экватора. Заметки о современной культуре островов Ява и Бали, М., 1961.
5. История стран зарубежной Азии в средние века, М., 1970.
6. Картины из коллекции Президента Республики Индонезии д-ра Сукарно, т. 1—4, сост. Дулла [на индонез., кит., англ. и рус. языках], [Пекин, 1956—1961].
7. Лапкина Л. Д., Прокофьев О. С., Сикорский В. В., Индонезия, — «Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия», т. 2, М., 1965, стр. 66—78.
8. Маретин Ю. В. По поводу индийских влияний в балийской культуре, — сб. «Страны и народы Востока», вып. V, М., 1967, стр. 129—149.
9. Народы Индонезии, — «Народы Юго-Восточной Азии (Народы мира. Этнографические очерки)», М., 1966, стр. 411—632.
10. Прокофьев О. Искусство Индонезии, — Прокофьев О., Искусство Юго-Восточной Азии. 3 в. до н. э.—18 в. н. э., М., 1967, стр. 48—98.
11. [Рябинкин П., сост.] Искусство Индонезии [альбом], М., 1959.
12. Adams Marie J. System and Meaning in East Sumba Textile Design: A Study in Traditional Indonesian Art, New Haven, 1969.
13. Alisjahbana S. T. Indonesia: Social and Cultural Revolution, Kuala Lumpur, [a. o.], 1966.

14. Auboyer J. L'influence chinoise sur le paysage dans le peinture et dans la sculpture de l'Insulinde,— RAA, t. 9, 1934, crp. 228—234.
15. Bernet Kempers A. J. Ancient Indonesian Art, Cambridge (Mass.), 1959.
16. Bodrogi T. Art in North-East New Guinea, Budapest, 1961.
17. Bosch F. D. K. Selected Studies in Indonesian Archaeology, The Hague, 1961.
18. Brandes J. L. A. Beschrijving van de ruïne bij de Desa Toempang, genaamd Tjandi Djago, 's-Gravenhage, 1904.
19. Brandes J. L. A. Beschrijving van Tjandi Singasari, en de volkentoneel van Panataran, 's-Gravenhage, 1909.
20. Casparis J. G. de, New Evidence on Cultural Relations between Java and Ceylon in Ancient Times,— «Artibus Asiae», vol. XXIV, 1961, crp. 241—248.
21. Coedès G. Les états hindouïses d'Indochine et d'Indonésie, Paris, 1964.
22. Collet O. Terres et peuples de Sumatra, Amsterdam, 1925.
23. Coomaraswamy A. K., History of Indian and Indonesian Art, London, 1927.
24. Covarrubias M. Island of Bali, New York, 1956.
25. Cultureel Indië: bloemlezing uit de eerste zes jaargangen 1939—1945, Leiden, 1948.
- 25a. Damais L.-Ch. Bibliographie indonésienne,— BEFEO, 1955, t. 47, № 2; 1957, t. 48, № 2; 1959, t. 49, № 2; 1962, t. 50, № 2; 1963, t. 51, № 2; 1964, t. 52, № 1; 1968, t. 54, № 1.
26. Erp Th. van, Klassike Hindoe-Javaansche bouwkunst,— «Neerlands Indië», onder leiding van Prof. D. G. Stibbe, d. I, Amsterdam, 1929, blz. 234—250.
27. Galetin Th. P. Indonesië,— «Algemene Kunstgeschiedenis», d. 6, Utrecht, 1951.
28. Geertz Hildred Indonesian Cultures and Communities,— McVey Ruth Th. (Ed.), Indonesia, New Haven, 1963, crp. 24—97.
29. Goris R., Dronkers P. Bali: Cults and Customs, [s. l.], [s. a.].
30. Graaf H. J. de, De oorsprong der Javaansche moskee,— «Indonesië», d. I, 1947—1948, blz. 289—307.
31. Guiart J. Océanie, [s. l.], 1963.
32. Hall D. G. E. (ed.) Historians of South-East Asia, London, 1961.
33. Harrison T. The Caves of Niah: A History of Prehistory,— SMJ, vol. VIII, 1958, crp. 549—595.
34. Harrison T. A. Living Megalithic in Upland Borneo,— SMJ, vol. VIII, 1958, crp. 694—702.
35. Hedendaagse kunst van Bali, Utrecht, 1962.
36. Heekeren H. R. van, The Bronze-Iron Age of Indonesia, The Hague, 1958.
37. Heekeren H. R. van, The Stone Age of Indonesia, 's-Gravenhage, 1957.
38. Hein A. R. Die bildenden Künste bei den Dajaks auf Borneo, Wien, 1890.
39. Heine-Geldern R. van, The Archaeology and Art of Sumatra,— Loeb E. M., Sumatra, Its History and People, Wien, 1935, crp. 305—331.
40. Heine-Geldern R. van, L'art prébouddhique de la Chine et de l'Asie Sud-Est et son influence en Océanie,— RAA, 1937, t. 11, № 4, crp. 177—206.
41. Holt Claire Art in Indonesia: Continuities and Change, Ithaca (New York), 1967.
- 41a. Holt Claire Indonesia revisited,— «Indonesia», Ithaca, 1970, № 9, crp. 163—188.
42. Hoop A. N. J. Th. à Th. van der, Indonesische siermotieven, Bandung, 1949.
43. Indonesian Art, Jogjakarta, 1955.
44. Indonesian Art: A Loan Exhibition from the Royal Indies Institute, Amsterdam—New York, 1948.
45. Indonesische kunstnijverheid. Platen-atlas met inleiding van Prof. T. J. Bezemer, Amsterdam, [s. a.].
46. Jasper J. E. en Pirngadie Mas, De inlandsche kunstnijverheid in Nederlandsch-Indië, d. 1—5, 's-Gravenhage, 1912—1930.
47. Kaudern W. Ethnographical Studies in Celebes, vol. I, III, VI, Göteborg, 1925, 1938, 1944.
48. Koenoen R. A. Tjandi Prambanan dan tjandi-tjandi sekitarnja, [Bandung], 1962.
49. Koijman S. De kunst van Nieuw-Guinea, Den Haag, [s. a.].
50. Krom N. J. Hindoe-Javaansche geschiedenis, 2de uitgave, 's-Gravenhage, 1931.
51. Krom N. J. Inleiding tot de Hindoe-Javaansche kunst, 2de uitgave, d. 1—3, 's-Gravenhage, 1923.
52. Krom N. J. Lalitavistara: De levensgeschiedenis van den Buddha op Barabudur, 's-Gravenhage, 1926.
53. Krom N. J. en Erp Th. van, Beschrijving van Barabudur, d. 1—2, 's-Gravenhage, 1920—1931.
54. Kunstwerke von Java, Borneo, Bali, Sumba, Timor, Alor, Leti u. a. aus der Sammlung W. O. J. Nieuwenkamp, Berlin, 1924.
- 54a. Loos-Haxman J. de, Verlaat rapport — Indië. Drie eeuwen Westerse schilders, tekenaars, grafici, zilversmeden en kunstnijveren in Nederlandsch-Indië, 's-Gravenhage, [1968].

55. Marchal H. L'architecture comparée dans l'Inde et l'Extrême-Orient, Paris, 1944.
56. Marschall W. Metallurgie und frühe Besiedlungsgeschichte Indonesiens,—«Ethnologica», Köln, Bd 4, 1968, crp. 29—264.
57. Mihardja A. Karta. Polemik kebudayaan. Diakarta, 1950.
58. Moens J. L. De Tjandi Mendut,—TITLV, d. 59, 1921, afl. 3—4, blz. 529—600.
59. Moerdowo R. Indonesian Painting: Some Contemporary Trends,—«The Studio», 1956, vol. CLII, № 764, crp. 129—137.
60. Moojen P. A. J. Inheemsche bouw- en sierkunst.—«Neerlands Indië», onder leiding van Prof. D. G. Stibbe, d. I, Amsterdam, 1929, blz. 251—262.
61. Mus P. Barabudur: Esquisse d'une histoire du Bouddhisme fondée sur la critique archéologique des textes, Hanoi, 1935.
62. Mylius N. Indonesische Textilkunst: Batik, Ikat and Plangi, Wien, 1964.
63. Naerssen F. H. van, De oudste cultuurstroomen,—Wormser C. W. (uitgever), Wat Indië ontvingt en schonk, Amsterdam, 1946, blz. 7—49.
64. Nasroen H. Kebudayaan Indonesia, Djakarta, 1951.
65. Nooteboom C. Quelques techniques de tissage des Petites îles de la Sonde, Leiden, 1948.
66. Oudheden,—in: «Encyclopaedie van Nederlandsch — Indië», d. III, 's-Gravenhage — Leiden, 1919, blz. 189—215.
67. Palm Hetti Ancient Art of the Minahasa, Djakarta, 1958.
68. Papoea-kunst in het Rijksmuseum. Tentoonstelling, Amsterdam, 1966.
69. Perry W. The Megalithic Culture of Indonesia, London, [a. o.], 1918.
70. Pigeaud Th. Java in the 14th Century: A Study in Cultural History, vol. 1—5, The Hague, 1960—1964.
71. Poerbatjaraka R. Ng. Riwayat Indonesia, Djakarta, 1952.
72. Pott P. H. Le Bouddhisme de Java et l'ancienne civilisation javanaise,—«Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Orientale. Serie Orientale», t. V, Roma, 1952, crp. 109—156.
73. Rassers W. H. Pañji, the Culture Hero: A Structural Study of Religion in Java, The Hague, 1959.
74. Resink Th. A. Bèlahan or a Myth Dispelled,—«Indonesia», Ithaca (New York), 1968, № 6, crp. 1—37.
75. Rhodius H. (ed.) Schönheit und Reichtum des Lebens Walter Spies, The Hague, 1964.
76. Röder J., Hahn A. Felsbilder und Forgeschichte des MacCluer-Golfes West-Neuguinea, Darmstadt, 1959.
77. Rouffaer G. P. Beeldende kunst in Nederlandsch-Indië,—BTLV, d. 89, 1932, blz. 321—658.
78. Sardjito M. The Revival of Sculpture in Indonesia. Summary, Jogjakarta, 1953.
79. Schnitger F. M. Forgotten Kingdoms in Sumatra, Leiden, 1939.
80. Schnitger F. M. Les terraces mégalithiques de Java,—RAA, t. 13, 1939—1942, crp. 101—114.
81. Schrieke B. J. O. The End of Classical Hindu-Javanese Culture in Central Java.—Schrieke B. J. O., Indonesian Sociological Studies, vol. II, The Hague, 1957, crp. 285—301.
82. Schröder E. E. W. G. Nias: ethnographische, geographische en historische aantekeningen en studiën, Leiden, 1917.
83. Seminar on Traditional Indonesian Culture and Arts. Proceedings, [Jogjakarta], [s. a.].
84. Seni loekis, kesenian dan seniman, Jogjakarta, 1946.
85. Simposium kebudayaan, Denpasar, 1957.
86. Soedjatmoko [a. o.] (eds.) An Introduction to Indonesian Historiography, Ithaca (New York), 1965.
87. Soegeng Sedjarah kesenian Indonesia, dj. 1—2, Djakarta, 1957.
88. Stein Callenfels P. V. van, Korte gids voor de praehistorische verzameling van het Koninklijke Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen, herzien door A. N. J. Th. à Th. van der Hoop, Djakarta, 1958.
89. Stutterheim W. F. Cultuurgeschiedenis van Indonesië: d. II—Het hindouisme in de archipel; d. III—De islam en zijn komst in den archipel, Groningen — Djakarta, 1951—1952.
90. Stutterheim W. F. The Meaning of the Hindu-Javanese Çandi,—JAOS, 1931, vol. 51, № 1, crp. 1—15.
91. Stutterheim W. F. Studies in Indonesian Archaeology, The Hague, 1956.
92. Sumardjo T. The Tendencies in Indonesian Art,—«Perspective of Indonesia. Atlantic Monthly Supplement», 1956, crp. 33—42.
93. Sutjipto Wirjosuparto Historical Aspects of Indonesia's Acceptance of Western Culture,—«East Asian Cultural Studies», Tokyo, 1967, vol. VI, № 1—4, crp. 82—109.

94. Ukiran-ukiran rakjat Indonesia. Koleksi Ir. Dr. Sukarno, President Republik Indonesia. Disusun oleh: Dullah, Peking, 1961.
95. Verneuil M. P. L'art à Java: les temples de la periode classique indo-javanaise. Paris — Bruxelles, 1927.
96. Vogel J. Ph. The Relation between the Art of India and Java, London, 1925.
97. Vroklage B. Das Schiff in den Megalithenkulturen Südasiens und der Südsee,— «Anthropos», Bd 31, 1936, стр. 712—757.
98. Wagner F. A. Indonesien: die Kunst eines Inselreiches, Baden-Baden, 1959.
99. Wagner F. A. Sierkunst in Indonesië, Gronongen — Batavia, 1949.
100. Wales H. G. Quaritch, The Making of Greater India, London, 1951.
101. Wilken G. A. De hagedis in het volksgeloof der Malayo-Polinesiërs,— BTLV, d. 90, 1891, blz. 462—492.
102. With K. Java: brahmanische, buddhistische und eigenlebige Architektur und Plastik auf Java, Hagen i. W., 1920.
103. Yuynboll H. H. Katalog des ethnographischen Reichsmuseum, Bd 1—23, Leiden, 1909—1932.
104. Zimmer H. The Art of Indian Asia, Kingsport, 1955.