

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Ратко М.В. — Особенности декорирования храмового комплекса Пура Беджи (Сангсит, остров Бали) // Человек и культура. – 2023. – № 4. – С. 1 - 25. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.4.40853 EDN: SDRQIU URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40853

Особенности декорирования храмового комплекса Пура Беджи (Сангсит, остров Бали)

Ратко Марина Валериевна

ORCID: 0000-0002-9278-2155

кандидат педагогических наук

Искусствовед, доцент, доктор философии (Ph.D.)

272319, Россия, Запорожская область, г. Мелитополь, ул. Ленина, 119

✉ marina13.1011@yandex.ru



[Статья из рубрики "Культура и культуры"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2023.4.40853

EDN:

SDRQIU

Дата направления статьи в редакцию:

28-05-2023

Дата публикации:

11-07-2023

Аннотация: В статье рассматривается скульптурное убранство храма Пура Беджи – яркого репрезентанта стиля сакрального зодчества и декоративной пластики северного Бали. Данный храмовый комплекс является святилищем ирригационного объединения subak. Он уникален своеобразной лексикой декора, насыщенной фактурой каменной резьбы, виртуозно выполненной в «розовом» парасе. Цель статьи – на примере анализа украшений храмовых строений (ворот Candi Bentar, Candi Kurung, алтарей Candi Laras, Arpit Lawang) и образцов круглой скульптуры выявить характерные черты декоративного оформления Пура Беджи, раскрыть особенности иконографического прочтения отдельных мотивов и образов, их пространственного конфигурирования. Работа основывается на эмпирическом материале полевых исследований, которые проводились в апреле 2019 г. (Деса Сангсит, кабупатен Булеленг). Изучение храмового декора осуществлялось с использованием методов натурного исследования, нестандартизированного интервью; компаративного анализа; иконографического,

композиционного, художественного анализа изображений. Разнообразный репертуар пластики Пура Беджи впервые проанализирован сквозь призму ведущей иконографической программы, связанной с культом плодородия, и специфики балийского индуизма (с его богатой мифопоэтикой, метаморфозами божественного и демонического миров). Это предопределило обилие растительной орнаментики и химерических, фантастических образов в декорировании храма, их органичное слияние. Принимается во внимание и роль активных контактов северного побережья Бали с культурами восточных цивилизаций и Западной Европы в сложении самобытного стиля резьбы мастеров из Сангсита. Автор приходит к выводу, что для декоративного оформления Пура Беджи характерно: переосмысление кодифицированных паттернов декора, использование оригинальных мотивов и заимствованных реплик; композиционная свобода орнаментальных построений; сплошное заполнение поверхности стены скульптурной отделкой в рельефе, аппликативная манера наложения орнамента. Примечателен также гиперболизированный способ артикуляции декоративных элементов, проявившийся в приеме подчеркнутого гротеска в трактовке зооморфных образов и доминировании крупного узора листьев и цветов.

Ключевые слова:

северный Бали, Булеленг, Деса Сангсит, храмовый комплекс, Пура Беджи, пура субак, декоративное оформление, парас, иконографическая программа, мотивы резьбы

Вступление. Жемчужиной культовой архитектуры северного Бали является один из старейших его храмовых комплексов – Пура Беджи, расположенный в поселке Сангсит (банджар Беджи, район Саван, округ/кабупатен Булеленг), в 8 км от административного центра этого региона города Сингараджа. За ним закреплён статус святилища местной ирригационной общины субак (*subak*), которая специализируется на выращивании заливного риса. Храм занесен в перечень памятников зодчества, принадлежащих к культурному наследию провинции Бали [\[1, с. 4\]](#).

Среди значимых работ по проблематике данного архитектурного комплекса следует назвать монографическое исследование индонезийского ученого И Кетута Дармая, посвященное детальному изложению его истории. Автор фокусирует внимание на активных контактах северного региона острова с государствами древней Индии, Явы, Китая, Европы и приходит к выводу, что деревня Сангсит с ее гаванью послужила «воротами для проникновения других культур на Бали» [\[2, с. 2\]](#).

Существенным вкладом в исследование целостного архитектурно-художественного образа Пура Беджи является работа Шеллы Двиасту Хаснавати. Автор подробно анализирует композицию храмового комплекса, справедливо отмечая, что традиционность общего планиметрического решения Пура Беджи и логическая ясность конструкции большей части его построек контрастирует с необыкновенным художественным богатством резного декора [\[3, с. 126, 140\]](#).

Эти исследования дополняют публикации, посвященные анализу мотивов орнаментики праздничных ворот храма [\[4\]](#), описанию факторов, обусловивших его культурную и художественную ценность [\[1\]](#), религиозно-образовательный потенциал [\[5\]](#). Интерес представляет также исследование скульптурного оформления храма *Pura Dalem Sangsit*. Его авторы подчеркивают стилистическую общность святилищ северного побережья

острова, оперируя понятием «стиль Булеленг» [6, с. 265]. Изучая архитектурное наследие северного Бали в аспекте развития туристической индустрии, индонезийские ученые одновременно указывают на разнообразие проявлений «архитектурного стиля Булеленг», апеллируя к обобщенному анализу ряда знаковых храмовых комплексов этого региона (Pura Meduwe Karang, Pura Dalem Jagaraga) [7].

Исходя из целей данной работы, важно также выделить публикации индонезийских авторов, которые позволяют уточнить представления о каноническом репертуаре орнаментальных мотивов, используемых в декорации традиционной архитектуры острова, их типологии, семантики, принципах подбора и размещения на строениях разного рода [8 – 13].

Существует обширный круг западных англоязычных источников, которые освещают различные грани культового зодчества Бали [14 – 16]. Однако следует отметить отсутствие специализированных работ, сфокусированных на исследовании Пура Беджи. Лаконичные данные о связи ансамбля с пантеоном божеств местной религии *Agama Hindu Bali*, отдельных элементов декора представлены преимущественно в справочных изданиях [17], интернет-ресурсах (блогах, журналах, сайтах). Проблематика храма косвенно освещается в фундаментальном труде У. Рамзеера «Искусство и культура Бали» [18], очерках по традиционной и современной архитектуре острова Маде Виджая (М. Уайта) [19].

В российском востоковедении вопросы декорирования Пура Беджи, как и храмовой культуры Бали в целом, не были предметом специальных научных исследований. В этом контексте следует упомянуть обзорную статью в интернет-блоге М. Цыганова. Автор относит данный храм к «первой тройке самых... сильных по эмоциональному воздействию на всем острове», сравнивает его декор с «каменным кружевом», очерчивает проблему вариативности иконографического прочтения его образов (Делаем энциклопедию по Индонезии!: Блог Михаила Цыганова. URL: <https://m-tsyganov.livejournal.com/314002.html>).

Анализируя корпус литературы, посвященной Пура Беджи, отметим превалирование описательного подхода в характеристике его обильного пластического убранства, что формирует представление о нем как мозаике разнообразных элементов. В данной статье впервые предпринимается попытка изучения особенностей скульптурного декора данного храмового комплекса сквозь призму концептуализации двух генерализирующих линий – общей программной направленности, связанной с культом плодородия, и интенции к обостренной фантасмагоричности художественно-пластического мышления местных мастеров.

Исторический экскурс, общая характеристика храма

Письменные документы, опираясь на которые можно было бы точно датировать постройку Пура Беджи, отсутствуют. Изучение устных источников информации и археологических находок на его территории позволило индонезийским исследователям сделать предположение, что истоки храма восходят к VII в. н. э., периоду правления северным Бали монархом королевства Шриваджая – Дапунтха Хьянг Шри Джаянага (Dapuntha Hyang Sri Aji Jayanaga). При этом упоминается, что святилище служило местом поклонения божеству Хьянг Панча Путра Дэва [5, с. 182]. Согласно другой версии, Пура Беджи достоверно существовал в XV в. [2, с. 126].

Ключевую роль в формировании архитектурного облика храма сыграли политические деятели, которые правили на севере острова в XVII в.: основатель королевства Булеленг Ки Барак Панджи Сакти (ок. 1660 – ок. 1704) и влиятельный правитель локального уровня, имевший владения в районе Манасы, Берабан Бату Лепанг [5, с. 184]. Существует упоминание о том, что с целью укрепления авторитета среди местных жителей в 1660 г. Берабан Бату Лепанг заручился поддержкой голландских торговцев и начал масштабную реконструкцию храма в деревне (*desa*) Беджи, рядом с которой располагался стратегически важный торговый порт [4, с. 4]. Вероятно, голландцы не только финансировали проведение восстановительных работ, но также участвовали в создании отдельных деталей храмового декора наряду с архитекторами местного происхождения (*undagi*) и мастерами-резчиками (*sangging*) [4, с. 1]. После победы над Бату Лепангом (предположительно, в 1677 г.) Панджи Сакти взял под контроль весь северный регион Бали и объединил четыре коренных деревни (*Desa Adat*) в районе Манасы – Деса Адат Беджи, Деса Адат Сора Лепанг, Деса Адат Гунунг Секар и Деса Адат Тегал Манаса – в единый поселок Деса Адат Сангсит (*Sejarah Desa. Terbentuknya Desa Sangsit*. URL: <http://sangsit-buleleng.desa.id/index.php/first/artikel/2>). В дальнейшем Деса Беджи была преобразована в банджар Беджи (традиционную сельскую общину, связанную в данном случае с выращиванием риса), а храм села (*pura desa*) в каждой из бывших деревень трансформировался в храм *pura subak* [2, с. 115 – 116]. В последующие века наследники Ки Барака Панджи Сакти, правившие в Булеленге, члены местной общины, а также представители голландских властей, проводившие политику просвещенного колониализма, продолжали уделять огромное значение данному храму. Поэтому в целом он сохранился в аутентичных архитектурных формах и пластическом оформлении [5, с. 178] (*Perbaikan Pura Beji Sangsit Dibantu Dua Orang Belanda*. URL: <https://balidailynews.com/ada-dua-patung-belanda-di-pura-beji-sangsit-buleleng/>). Исключением являются постройки первой зоны, датированные второй половиной XX в. [3, с. 9].

Собственно, слово «*beji*» означает колодец, купание, очищение святой водой [3, с. 35]. Это дало основание предположить, что в восточной стороне, рядом с главным мегалтарем храма находилась купель с родниковой водой, и он мог выполнять функцию, аналогичную *pura tirta empul* (месту омовения). Этот источник также был связан с водообеспечением рисовых полей, которые и сегодня окаймляют Пура Беджи. Когда храм стал святилищем *pura subak*, родниковая вода начала использоваться в церемониале, связанном с культом плодородия, о чем свидетельствует его посвященность богине рисовых полей Дэви Шри [17, с. 188].

Пространственная организация храмового комплекса отвечает общим принципам застройки балийских общественных храмов *pura*. Его прямоугольный в плане двор общей площадью 2293 м² (93,4×35,81) маркирован вдоль периметра невысоким ограждением и цокольными выступами с фасада [3, с. 42]. В соответствии с принципом *Tri Mandala* он разделен на три линейно расположенные зоны (или дворы) – *Nista Mandala (jaba sisi)*, *Madya Mandala (jaba tengah)*, *Utama Mandala (jeroan)*, связанные между собой воротами чанди бертар (*Candi Bentar*) и Чанди Курунг (*Candi Kurung*) [3, с. 39 – 40]. На территории этих зон сооружены постройки сакрального и светского назначения, декоративные столбы. Наибольшей плотностью застройки отличается внутренний двор – *jeroan*. «Гостевые места» (*pelinggih*) для божеств плодородия и изобилия, духов гор и вулканов, духов предков располагаются здесь на высокой каменной базе (*pangka*), что типично для храмовых комплексов северного Бали [18, с. 131]. Средний двор – *jaba tengah* –

заполнен в основном павильонами-навесами *bale*. Внешний двор – *jaba sisi* – включает сторожевую башню *bale kul-kul*, две колонны, алтари *Candi Laras*, цокольные выступы со статуями.

Декоративная пластика Пура Беджи характеризуется признаками, свойственными «стилю Булеленг», проявившемуся в ряде памятников *pura* северного региона острова:

- во-первых, в скульптурной резьбе здесь используется местный «розовый» парас (*paras*) – камень мягкой осадочной породы бледно-розового оттенка, который темнеет под воздействием атмосферных факторов [\[19, с. 152\]](#);
- во-вторых, в трактовке мотивов декора – растительных и зооморфных – прослеживается отклонение от канонической версии, изложенной в лонтаровых трактатах (*Asta kosala-kosali*), вследствие чего они приобретают новую интерпретацию [\[7, с. 5 – 6\]](#), [\[9, с. 36\]](#);
- в-третьих, ослабляется традиция стиля *Wayang* (популярного в живописи и скульптуре центрального и южного Бали), апеллирующего к иконографии театра Ваянг Кулит; в лексику декора активно включаются герои мифов, сценки из тантрических сказок [\[6, с. 266 – 267\]](#);
- в-четвертых, в образцах круглой пластики и отдельных рельефах косвенно проявляются голландские, китайские, индийские влияния; появляется современная тематика;
- в-пятых, скульптурное оформление строений чрезвычайно нарядное, зооморфные изображения артикулированы подчеркнуто экспрессивно, рисунок резьбы флоральных мотивов динамичный, основывается на стилизации диких вьющихся растений.

В то же время в интерпретации отдельных элементов орнаментики данного храма, их конфигурировании проявилась вариабельность и богатая фантазия местных мастеров.

Иконографическая программа и мотивы декора

Главная иконографическая программа Пура Беджи связана с **культom плодородия**. На этом священном месте совершаются моления и обряды о благополучии и плодоносности полей верховному божеству Сангхиянг Види Васа через его проявления, которые посещают храм во время церемоний – богине риса Деви Шри и локальным божествам *Dewa Ayu Manik Galih*, *Dewa Ngurah Beraban*, *Dewa Ayu Kesaren*, *Ida Bagus Ngurah Pengastulan* [\[1, с. 7\]](#) (Perbaikan Pura Beji Sangsit Dibantu Dua Orang Belanda.URL: <https://balidailynews.com/ada-dua-patung-belanda-di-pura-beji-sangsit-buleleng/>).

Наличие отдельных святилищ в храме свидетельствует также о почитании на этом месте *Dewa Ayu Rambut Sedana* (протектора процветания, семян и растений) и *Dewi Ayu Ulun Danu Batur* (богини озера Батур, покровительницы животворящей силы воды) [\[3, с. 48\]](#).

Направленностью церемониала на чествование витальной энергии природы обусловлено подчеркнутое внимание к вегетативным мотивам в скульптурном декоре этого храма, выполненным в парасе преимущественно в технике высокого рельефа. Длинные сочные стебли и лозы с крупными, объемно трактованными листьями и цветами оплетают поверхность храмовых сооружений, поражают своей раскованной пластикой, оригинальностью отдельных деталей.

Среди характерных и специфически трактованных паттернов этого круга следует назвать:

- *patra olanda* – узор, состоящий из пластичного изгиба толстого гофрированного стебля, раскидистых, с характерным волнистым абрисом гофрированных листьев и округлых, слегка затененных зеленью цветочков на ножках, с одним или несколькими венчиками лепестков; напоминает витый плющ и несет отпечаток голландских влияний (*olanda* происходит от индонезийского *Belanda* – Голландия, голландский [20, с. 100]) **(Рис. 1)**;



Рис. 1. Орнамент *parta olanda*. Фрагмент декора ворот Candi Bentar. Фото автора, 2019 г.

- *patra sulur-suluran* – модифицированный вариант орнамента *patra sulur*, основанного на стилизации веток и листьев «сладкого» дерева сулур (Ornament Arsitektur Bali. URL: https://www.academia.edu/6538615/ORNAMEN_ARSITEKTUR_BALI); образуется длинным закругленными стеблями-лозами и многочисленными, отпочкованными от них, завитыми по кругу побегами с листвой, дополняется цветами и бутонами разной конфигурации и величины; в контексте орнаментальной программы данного храма паттерн *sulur-suluran* артикулируется также в виде прядей длинной струящейся листвы, подобной водорослям;

- *patra gemulung* – комбинированный мотив, содержащий крупный цветок с развитой овальной серединкой в обрамлении пучков из трех длинных остроугольных листьев – внизу и вверху; встречается в версиях с одним трилистником или когда к центральному цветочному элементу добавляются боковые полуцветочки; демонстрирует преобразованный вариант мотивов *karang simbar* (орнамента, изображающего пучок листвы) и *karang bunga* (выпуклого цветка) [18, с. 68] **(Рис. 2)**;



Рис. 2. Цветочные антефиксы на Candi Laras (верхняя часть). Вид со стороны зоны Utama Mandala. Кирпич, розовый парас. Фото автора, 2019 г.

- *patra punggel* – узор, который основывается на волнистых веточках с обильной мелкой листвой; может строиться на компоненте одного листка, обработанного по краям зубчиками, с округлыми отверстиями, глубокими завитками-прожилками;

- *patra cina* – орнамент китайского происхождения, переосмысленный местными мастерами-резчиками [\[8\]](#); рисунок в виде выразительного 5-ти или 6-ти лепесткового цветка округлой формы, похожего на подсолнух, который доминирует над окружающей листвой (**Рис. 3**);



Рис. 3. Орнамент *patra cina*. Фрагмент рельефа на базе Candi Laras. Ограждение зоны Utama Mandala. Фото автора, 2019 г.

- *patra sari* – цветочный мотив индийского происхождения с закрытой лепестками округлой или овальной серединкой в окружении внешнего венчика лепестков,

сформированных по кругу; обрамляется волнистыми листьями на побегах, которые отходят от цветка, или листочками без стеблей.

Перечень этих мотивов определен в исследовании Ш. Д. Хаснавати [3, с. 141]. В других источниках можно встретить вариативные трактовки отдельных растительных паттернов. Например, крупнолистный мотив, имитирующий дикое вьющееся растение, обозначается как *patra wanga* (а не *patra olanda*) [4, с. 6]. Орнамент в виде цветочного элемента с острыми трилистниками рассматривается как стилизация цветов и листьев дикого подсолнуха *Sungenge* [6, с. 275].

В отделке храмовых сооружений присутствует ленточный орнамент *mas-masan* с изображением цветка в ромбе и др. [4, с. 7].

Кроме указанных выше, уникальными паттернами декора Пура Беджи являются:

- мотив *пальметты* – специфическая комбинированная декоративная композиция, образованная длинными остроугольными перфорированными листьями рисунка *patra punggel*, собранными в «короны-веера» по 3 или 5 элементов (**Рис. 4**);



Рис. 4. Мотив пальметты с узором *patra punggel*. Фрагмент декора на боковой секции ворот Candi Kurung. Фото М. Цыганова. Источник: <https://m-tsyganov.livejournal.com/314002.html>

- мотив «пламенеющего» цветочного бутона – уникальный декоративный элемент, который иногда интерпретируется как символ пламени *ari-arian*, однако по своей конфигурации напоминает скорее бутон розы, чем языки огня [3, с. 58]. Его объем образован гипертрофированными листьями с энергично очерченными контурами – они окутывают цветочный пупышек, который стремительно тянется к солнцу (**Рис. 5**).



Рис. 5. Мотив «пламенеющего» цветочного бутона. Декоративное завершение стены *alin-alin*. Зона Utama Mandala. Фото автора, 2019 г.

Тема культа плодородия раскрывается и в символике отдельных образов зоо- и антропоморфной пластики. Питательную влагу, необходимую для рисовых полей, символизируют изображения *змей нага*. Их длинные хвосты волнистой линией протянулись вдоль бордюров, ограждающих по бокам первый двор храма; пара длиннохвостых наг в роскошных коронах оформляет площадку с лестницей перед входом в главные ворота Чанди Курунг и пр. Символическим олицетворением *Матери-Земли* (Ибу Пертиви) являются многочисленные женские изображения, представленные статуарной пластикой на декоративных столбах, миниатюрных жертвенниках, балюстраде забора, в верхнем регистре ворот, возле алтарей.

Отличительная особенность Пура Беджи заключается также в обостренной **фантаσμαгоричности образного строя** его пластического убранства. Она не имеет программного подтекста, а скорее является концентрированным выражением духа балийской версии индуизма с его верой в метаморфозы божественных и демонических сил, существование их многочисленных экспликаций и ритуальных практик убажания.

В представлении балийцев, в универсуме отсутствует пустота, мир пронизывают невидимые духовные сущности *Niskala*, проявлениями которых являются индуистские божества высшего ранга, божества локального (регионального) уровня, духи предков и явлений природы, наименьшие сущности, населяющие окружающий мир [14, с. 15, 18]. В этом сложном конгломерате отсутствуют оппозиции: позитивные, чистые (божественные) силы *dewa/dewi* и нечистые, хтонические (демонические) *bhuta* – разные модусы существования *Niskala*, со-творцы и союзники в поддержании гармонии в универсуме. Сказанное ярко иллюстрирует балийская модель космического пространства *Nawa Sanga*, где индуистские стражи-протекторы восьми кардинальных направлений (*asta dikpalaka*) и координирующего центра объединяют божественные и демонические аспекты: Шива – *Kala Rudra* (управляет разноцветными демонами *bhuta*), Ишвара – *Kala Pita* (господствует над белыми демонами *bhuta*), Брахма – *Kala Bang* (правит красными демонами), Вишну – *Kala Ireng* (властвует над черными демонами) и т. д. [18, с. 109] (Рис. 6).



Рис. 6. *Nawasanga*. И Густу Ньоман Мирдиана. Бумага, тушь [24, с. 128].

В динамическом универсуме через специальные ритуальные практики деструктивные силы превращаются в более высокие светлые формы. Один из ключевых индуистских мифов о Шиве и его супруге Уме демонстрирует взаимные трансформации светлых и

темных божеств и духов: Шива – Kala Siwa – Шива, Ума – Дурга – Panca Durga (пять репликаций Дурги) – Ума, Panca Durga – bhuta kala – bidadari (ангелы) [\[21, с. 64 – 70\]](#). В балийском варианте этого мифа Баронг (воплощение светлых сил в чудовищном облике) сражается с Рангдой (зловещей эманацией Дурги, покровительницей черной магии и ведьм) и превращает ее к исходному позитивному началу [\[21, с. 42 – 43\]](#).

Фантазмагорические грезы скульпторов, которые украсили Пура Беджи, отразились в яркой колоритности запечатленных в камне персонажей местной демонологии и мифопоэтического вымысла, их пестром разнообразии, сочетании несочетаемого, когда в едином пространстве сосуществуют оскаленная химера и ангел, лютый зверь и участник реальных исторических баталий, земляной демон и застывший в медитативной позе священник. Яркими персонификациями невидимых и видимых обитателей местных джунглей мастера из Сангсита, на наш взгляд, пытались поразить воображение прибывших на остров «сказки и чуда» европейцев. Поэтому их художественный язык в отдельных исследовательских контекстах сравнивают со стилистикой барокко [\[17, с. 188\]](#).

Среди мотивов данного круга: маскароны мифических героев Бомы (*karang Boma*), Баронга (*karang Barong*), Саи (*karang Sai*); масочные изображения земляных демонов (*bhuta kala*), химерических воронов (*karang goak*), антропоморфных чудаков (*karang tapel*); скульптурные изваяния фантастических птиц Гаруды и Вилманы, крылатого льва Синги. Пестрый иконографический репертуар сюрреалистических существ дополняют масочные персонажи театра топенг, изображения черепах, змей и пр.

Охарактеризуем детально обозначенные выше линии пластического убранства храма на примере декора отдельных строений храма и образцов круглой скульптуры.

Статуи на фасадном цокольном выступе

В контексте изложенного выше закономерно, что вдоль цокольного основания первого двора Пура Беджи на пьедесталах установлены изваяния не ангелов-бидадари, а настоящих оборотней с антропоморфными подростковыми торсами, драконьими лапами, непропорционально увеличенными полузвериными/получеловеческими кирпичными лицами с пышными коронами из густо набитых, вздыбленных вверх листьев. Те из них, что стоят справа от прохода,жимают в руках маленькие фигурки человеческих жертв, а те, что слева – держат в ладони череп. Однако бесовский оскал этих чудовищ смягчается мотивами цветов в их праздничном наряде, тщательно проработанным ветвистым орнаментом на пелерине, поясе, длинных свисающих плахтах (*patra punggel*, *patra sulur-suluran*). Цветочные антефиксы украшают и углы верхушек декоративных подставок для стражей (**Рис. 7**).



Рис. 7. Статуя клоуна-слуги punakawan (или балийской огры) на декорированном пьедестале. Ограждение зоны Nista Mandala. Фото автора, 2019 г.

Местные жители называют охранников своего храма ведьмачками *Leyak* или демонами ракшасами. Ш. Д. Хаснавати высказывает предположение, что это трансформированные пластическим мышлением скульпторов из Сангсита клоуны-слуги *punakawan* [3, с. 98]. Однако при этом она не выдвигает ни одного аргумента, который бы подтверждал их сходство с каноническими прототипами комедийных героев театра ваянг [22, с. 86 – 91].

Вариабельность интерпретации каменной пластики балийских храмов была отмечена как общая тенденция Х. Гирц. По ее мнению, храмовая резьба на Бали, старая или новая – это не артефакт, подразумевающий размышление и созерцание, а «инструмент для дальнейшей интеракции» человеческих существ с невидимыми духами [16, с. 7]. Поэтому изучение иконографии запечатленных в камне изображений, выявление уровней их символики не имеет существенного значения для жителей острова, которые, скорее, предпочитают рассказывать легендарные истории из жизни храма и его персонажей [16, с. 28]. Таким образом, минуя полемику со знатоками балийской демонологии, выскажем предположение о сходстве химер у входа в Пура Беджи с тропическими ограми.

Поле пьедесталов для статуй заполняют рельефные композиции с мотивом затейливого маскарона в основании, соответствующим, на наш взгляд, орнаментальному паттерну *karang daun punggelen* [18, с. 68]. Его лицо сформировано из растительных завитков, поэтому данный типаж можно также назвать «ликом произрастающего растения» [13, с. 11]. Относятся похожие образцы орнамента уже к периоду современного декоративного творчества (ограждение внешнего двора храма было достроено в 1971 г.). Сюрреалистическое «ожившее растение» держит в руках украшенные цветами лозы, которые формируют вокруг него узор подобный картушу (мотив-отзвук европейских влияний). Отпочковываясь, лозы динамично разрастаются по всей декорируемой поверхности, демонстрируя отличительную особенность стиля резьбы мастеров из Сангсита, не свойственную резчикам других художественных центров Бали – способность запечатлеть мир флоры в фазе роста.

Алтари Candi Laras

Оригинальным пластическим решением поражают парные столбы-колонны, симметрично вмонтированные между секциями забора, который разграничивает первую и вторую зоны храма. В индонезийских источниках они обозначены как *Candi Laras* [\[3, с. 80 – 81\]](#).

С лицевой стороны их декорируют по вертикали, скрывая конструктивную основу, горельефные изображения похожего на тигренка северобалийского льва Синги (*karang singa*), оскаленной птицы Вилманы и короля демонов Раваны верхом на крылатой химере. Образ Вилманы образует центр этой скульптурной композиции. Он демонстрирует яркие индивидуальные черты, которые отличают его от «сородыча» Гаруды и приближают к демону ракшасе: плотные, округлые, направленные вверх крылья, широкие распахнутые челюсти с оскаленными зубами, длинные резко вздернутые вверх клыки и курносый нос [\[14, с. 243\]](#). Вилмана вооружена мечем и крепко держит ноги Раваны, который также сжимает в правой руке острое орудие (**Рис. 8**).



Рис. 8. Скульптурная композиция «Лев Синга – Вилмана – Равана». Фрагмент декоративного оформления Candi Laras. Ограждение зоны Madya Mandala. Фото автора, 2019 г.

Король демонов наделен несколько нетипичными для этого персонажа клоунадно-комедийными, а не устрашающими чертами лица: маленький рот, небольшой курносый нос, широкие остроугольные усы, круглые, словно шарики, глаза под лепестками бровей. А его высокая в форме трапеции корона из листьев резонирует с аграрно-культовым подтекстом скульптурного убранства храма. Осознание этой общей программности смягчает отдельные контрасты, в частности появление хрупких фигурок с дарами и фруктовыми плодами под крыльями Вилманы – девушки (в колонне, что слева от ворот) и двух детей (на «цветочном» возвышении колонны, что справа).

Верхний ярус конструкции, отдаленно похожей на каменный табернакль, пирамидально сужается к верху. По бокам и с тыльной стороны его опоясывают ритмично повторяющиеся выступы, украшенные декоративными элементами *karang goak* в характерной для этого региона версии – с высокими двухъярусными коронами-

трилистниками и длинными тридольными бородами из стилизованных листьев, которые обрамляют маскарон, напоминающий лик птицы (вороны) (**Рис. 9**). Верхний выступ оформлен выразительными цветочными антефиксами. Венчает колонну мужская статуэтка, облаченная в саронг, с колоколом в левой руке.



Рис. 9. Антефиксы karang goak. Декор Candi Laras (верхняя часть). Вид со стороны зоны Madya Mandala. Кирпич, розовый парас. Фото автора, 2019 г.

По мнению Ш. Д. Хаснавати, данные строения имеют декоративную функцию, что правомерно ввиду отсутствия в их «теле» ниши для подношений. Однако название *candi*, что в переводе означает храм, указывает на сакральный статус колонн [15, с. 79]. Это косвенно подтверждает и Х. Гирц: «Каждая резьба, сохранившаяся в [балийском] храме – живая, является потенциальным или актуальным сосудом для богов или их последователей» [16, с. 7].

Похожие столбы-алтари вкомпонованы в изгородь между второй и третьей зонами храма. Однако их лицевую сторону украшает композиция, представленная иконографической триадой: «лев Синга – птица Гаруда – Вишну». Крылатый лев в рогоподобном венчике на голове держит в правой лапе шар, похожий на бутон лотоса, что можно считать репликой китайского происхождения. Звериный лик Гаруды суженный, в ее хвосте с пышным оперением восседает Вишну, супруг богини Дэви Шри, удерживая в руке ритуальный сосуд.

Ворота Candi Bentar

Скульптурное оформление ворот чанди бентар – проходов в средний двор храма (*jaba tengah*) – ярко иллюстрирует способность мастеров северо-балийского художественного центра к искусному сочетанию мира чуда и реальности. Ворота имеют каноническую для этого вида застроек структуру, которая по конфигурации напоминает разделенную пополам гору. Симметричные половины образованы центральными, акцентированно вытянутыми вверх прямоугольными столбами и прилегающими к ним тремя парами боковых секций, которые пропорционально уменьшаются в размере. Верхушки главного объема дифференцируются на три уровня, которые венчаются расколотыми коронами *bentale*, а в боковых частях – флеронами в виде «пламенного» цветочного бутона (**Рис.**

10).



Рис. 10. Ворота Candi Bentar. Вид со стороны зоны Madya Mandala. Кирпич, розовый парас. Фото автора, 2019 г.

С первого взгляда приковывают внимание гигантские статуи монстров в рельефе и маскароны, которые фризами, в два яруса разместились в среднем регистре ворот. Их мускулистые относительно правильных пропорций тела наряжены в праздничные, затканые цветами костюмы и как будто ведут танец. А свирепые морды в ушастых шапках-коронах из пышной листвы пытаются вырваться из поверхности ворот (**Рис. 11**).



Рис. 11. Изображения karang Barong. Фрагмент декора южной части ворот Candi Bentar. Фото автора, 2019 г.

Среди индонезийцев нет единого мнения относительно иконографической

идентификации этих великанов: исследователи отождествляют их с Бомой; в устной традиции называют демонами *Kala* [3, с. 50]. Каждая из данных версий имеет сильные и слабые стороны. Например, Бома – сын Неба (Вишну) и Земли (Ибу Пертивии), протектор растительного мира [23, с. 22]. Также его образ считается производным от популярного в индуистской мифологии существа-демона *Rahu*, который из-за гнева Шивы съел свою плоть, однако после раскаяния получил имя Киртимукха («Лицо Славы») и был назначен верховным стражем храмовых ворот [12, с. 3]. Поэтому в балийской традиционной иконографии Бома не изображается в полный рост; это маскарон с овальной конфигурацией лица, округлым вырезом глаз, широким ртом, устрашающий и в то же время дружелюбный. Иногда к его лику примыкают ладони (широко расставленные или держащие ветви зелени) [23, с. 5 – 6]. Фантастические маски *Kala* оформляют проходы яванских храмов-чанди [24, с. 54]. В сложившейся на Бали канонической конфигурации декора на храмовых строениях маскарон *Kala Rauh* могут украшать углы «тела» конструкции, иногда цокольную часть [18, с. 68].

По нашему предположению, фигуры в горельефе на воротах Пура Беджи могут быть образами Баронга (льва по происхождению, короля тропических лесов), на что указывают черты их суженных звероподобных лиц – мопсовые носы, выпученные глаза, вытянутые вперед челюсти с четырехугольными зубами и клыками, сравнительно узкий разрез рта, широкие уши из разлапистой зелени [23, с. 23 – 25]. С ликами этих статуй резонируют ушастые маскарон, которые «расселились» на крыльях ворот. Иконографически они также соответствуют каноническому варианту *karang Barong* [14, с. 300, 310] (I Gusti Ngurah Agung Jaya. Ornament kekarangan. URL: <http://gungjayack.blogspot.com/2013/10/>). На баронговые характеристики масочных героев этого храма в индивидуальной беседе указал и коренной житель острова – Ида Багус Путра. В отдельных интернет-источниках стиль отделки Пура Беджи также обобщенно называют «баронговым» (Pura Beji Temple in Bali. URL: <https://balicheapesttours.com/pura-beji-temple.html>).

Свободное пространство между фигурами и масками баронгов, а также нижний уровень («ноги») ворот занимает орнамент *patra olanda*. Ветвистые лозы, густые листья с великолепной графически-линейной обработкой прожилок свободно стелются, едва вихрятся на стене, не подчиняясь логике архитектурного членения поверхности. Внизу, возле фундамента, между упругими толстыми растительными побегами играют животные (обезьяны, олени, коровы), ползают ящеры, выглядывает черепаха, отсылая к сюжетам популярных на острове тантрических историй о приключениях зверей.

С тыльной стороны пластическое убранство чанди бентар лишено мускулистых фигур. Объемно трактованный декор (*patra olanda*, *patra sari*) не столь плотный, но более изысканный, представлен цветочными букетиками, длинными лозами с листьями, которые более динамично и свободно перетекают из одного объема ворот в другой, затрудняя прочтение их архитектурного членения. В этой вязи притаились птицы. Миролюбивый, на первый взгляд, строй этого зрелища нарушают парные статуи стражей *dwarapala* на постаментах и синкопированные лики баронгов в верхнем регистре «тела» конструкции. А на профилированных верхушках ярусами плотно уселись язвительные «вороны» *karang goak* и бородатые маскарон *karang tapel*.

Алтари Apit Lawang

К главным воротам храма с обеих сторон примыкают просторные прямоугольные

площадки с лестницами, фланкированными парными алтарями *Apit Lawang* для подношений стражам праздничных проходов в «святое-святых». Эти простые в конструктивном аспекте столпообразные сооружения обильно украшены скульптурным декором и примечательны нетипичным порядком размещения декоративных элементов. Следуя концепту *Tri Angga*, по вертикали они условно делятся на три секции: *Utama Angga* (или «голова» строения *kepala*), *Madya Angga* («тело» *badan*), *Nista Angga* («ноги» *kaki*) [11, с. 4]. Невысокие «ноги» каждого алтаря окутаны раскидистыми прядями зелени (мотив *sulur-suluran*), похожими также на корни растений, и оформлены цветочными почками (*karang bunga*) по углам. (Обычно здесь размещаются упрощенно трактованные маскароны слонов *karang gajah*.) «Тело» условно разделено на два уровня, маркированных огромными угловыми антефиксами: изображениями чубатого *karang Boma*, сжимающего в руках густые растительные побеги с мелкими завитками на кончиках (*patra punggel*), и «ворон» *karang goak*, глаза и клюв которых растворились в снопах остроугольной листвы (*karang simbar*), поражающей тонкой обработкой деталей. Углы нижнего яруса (с маскаронами Бомы) срезаны и украшены архитектурным геометрическим декором (*pepalihan*) – полуколонками с горизонтальным профилированием [10, с. 7125]. Пространство между ними заполнено длинной веткой с распушенной листвой и пластичным закруглением на конце. Верхний ярус «тела» алтаря содержит квадратную нишу для подношений чананг (*canang*), а его «голову» венчает «пламенная роза» на округлой базе (Рис. 12).



Рис. 12. Алтарь Apit Lawang. Зона Madya Mandala. Фото автора, 2019 г.

Следует отметить, что устоявшаяся система декорирования вспомогательных алтарей балийских храмов не предусматривает использование маскарона Бомы, так как данный персонаж, будучи рожденным от высших богов, имеет сакральный статус. Выступы среднего яруса могут оформляться масочными антропоморфными украшениями *karang tapel*, выполняющими исключительно декоративную функцию [12, с. 9]. Однако иконография этого маскарона исключает, в отличие от *karang Boma*, использование элемента рук [12, с. 7]. Отождествление загадочных антефиксов на Apit Lawang с Бомой также основывается на проводимых в местной мифологии параллелях между данным мифическим персонажем и упоминаемым в «Ригведах» индийским Ванаспати – «Королем

лесов», божеством в виде огромного дерева, господствующим над растительным миром и одновременно имманентным ему [\[12, с. 8\]](#).

Таким образом, маскарон Бомы вписывается в общее смысловое поле нарядной флоральной декорации храма, связанной с прославлением животворящих сил природы, привлечением внимания богов и духов-покровителей вегетативных форм, воздаянием общиной им благодарности за богатый урожай. В совокупности состав декора *Arit Lawang* (щедрого, доходящего в данном случае до расточительности) и его структурирование (корни, ствол с листвой и восседающими птицами, распускающийся бутон) создают аллюзию к драгоценному тропическому растению, надежно охраняемому наследниками божеств и наделенному магическими функциями.

Ворота Candi Kurung

Подступы к праздничным воротам храма, по традиции, также охраняет «почетный караул». На ступенях, на обильно декорированных пьедесталах, возвышаются несколько пар стражей *dwarapala*. По мнению Х. Гирц, они позволяют духам пройти через ворота в священную зону храма и образуют ансамбль *kuuban Kori* [\[16, с. 123\]](#).

Среди статуарной пластики этого рода выделяются парные фигуры в танцевальных позах. Их женоподобные круглоподобные лики обрамляют роскошные короны из листьев с характерным элементом *garuda mungkur* в задней части, напоминающим головные уборы персонажей театра ваянг [\[14, с. 324\]](#), [\[22, с. 11\]](#). Уши, шею стражей украшают серьги и ожерелье из цветов.

У основания левого постамента обращает на себя внимание изваяние лежащего поросенка в окружении подношений чананг. Его появление в образно-пластическом сопровождении Пура Беджи можно объяснить с точки зрения индуистской символики и местного церемониала. Кабан – одна из аватар Вишну, супругой которого является Дэви Шри; в индуизме он истолковывается как источник жизни и плодородия [\[25, с. 478\]](#). Обрядовая сторона многих религиозных действий в балийских храмах связана с принесением даров духам и божествам в виде поджаренных или живых поросят. Например, в храме соседнего субака *Banjar Daging* раз в год, во время праздника одалан (Дня рождения храма) проводится церемония с принесением в жертву черного поджаренного поросенка для получения благословения от верховного божества Сангхиянг Види Васа (*Pura Beji & Keunikannya*. URL: <https://disbud.bulelengkab.go.id/informasi/detail/artikel/pura-beji-keunikannya-81>). Таким образом, изваяние поросенка у входа во внутренний двор Пура Беджи выражает его связь с ритуальным аспектом находящегося рядом храма и главным для его видовой специфики культом – плодородия.

На фоне сопроводительных декоративных структур и близлежащей зелени Чанди Курунг звучат насыщенным аккордом. Они состоят из трех секций (*pokok atau induk candi*) с доминирующим центральным объемом, который символизирует гору Меру [\[4, с. 5\]](#). Высота ворот достигает 7 метров. Наличие развитых связующих дополнений (*anak candi*) подчеркивает также горизонтальную протяженность конструкции в отличие от ворот *Kori Agung* храмовых комплексов центрального и восточного Бали с акцентированным башнеподобным завершением [\[11, с. 5\]](#). Их силуэт имеет вид обособленного «разросшегося» портала с главным входом на ступеньках и боковыми дверьми (**Рис. 13**).



Рис. 13. Пура Беджи. Ворота Candi Kurung. Общий вид со стороны зоны Madya Mandala. Кирпич, розовый парас. Фото автора, 2019 г.

Пластическая выразительность Чанди Курунг заключается в подборе элементов декора, их композиции. Со стороны *jaba tangan* из-под фундамента (или «ног» ворот *kaki*) назойливо выныривают головы черепашек, обвитых змеями нага, отсылая к мифу о вселенской черепахе Бедаван Налу как незыблемой основе Универсума; выглядывают маскароны стилизованных слонов (*karang gajah*) [26, с. 150]. Мир земной («тело» ворот *badan*) представлен растительно-цветочной темой (мотивы *parta olanda*, *patra sari*). Огромные цветы, гофрированные листья плотной аппликацией наложены на поверхность стены. В этом плетении покоятся бычки, реплики культурных заимствований из Южной Индии. На прутьях, словно ночные летучие мыши, повисают миниатюрные маскарончики *karang Sai* – причудливые «родственники» Бомы со впалыми щеками и пристальным взглядом [12, с. 6] (Рис. 14).



Рис. 14. Маскароны *karang Sai* на фоне растительного орнамента. Фрагмент декора Candi Kurung. Зона Madya Mandala. Фото автора, 2019 г.

Грань мира небесного над главным входом и вдоль всей ломаной линии карниза маркирует гирлянда из масок баронгов (*karang Barong*), которая дублируется мириадой мотивов-«прищепок» *karang goak* и *karang tapel* в верхнем регистре ворот. А сферу божественного (*atap*) представляет неповторимый сказочный «сад» – каскад гигантских каменных пальметт, «высаженных» вперемешку с живой зеленью вдоль их кромки.

Венчает ворота голова змея нага, которая вырывается из центра фронтона, поддерживая фигурку Деви Шри в короне.

Со стороны внутреннего двора (*jeroan*) в пластике Чанди Курунг появляется еще один уникальный иконографический нюанс. По полю среднего регистра наряду с масочками *Sai* и глумливых шалунов, земляных демонов *bhuta kala* разбросаны усатые маскарончики приветливых человечков. Эти мужские маски отличаются и по цвету лица, и по характеру-настроению (**Рис. 15**).



Рис. 15. Маскароны *topeng*, *bhuta kala*. Фрагмент декора Candi Kurung. Зона Utama Mandala. Фото автора, 2019 г.

По мнению местных исследователей, это «увековеченные образы солдат из труппы *tartar*, которые воевали на стороне Берабана Бату Лепанга против Ки Барака Панджи Сакти в XVII в. за право быть властелином Булеленга» [4, с. 11]. Высказанное предположение является убедительным в отношении масок в нижнем поле среднего регистра, обнаруживающих черты сходства с воинами. Маскарончики в верхнем поле – с выбеленными лицами, подкрашенными губами и подведенными глазами – имеют подобие мирных персонажей. Несомненно то, что эти изображения похожи на маски актеров театра *топенг* (*topeng*) – танцевальной драмы на сюжеты из жизни балийских королей и их почта [27, с. 64] (**Рис. 16**). Примечательно, что большинство героев этого храмового «театра миниатюр» одеты в элегантные жабо из листьев и шляпки в форме лепестка, что резонирует с общей иконографической программой храма.



Рис. 16. Персонаж масочной танцевальной драмы *топенг*. Источник:

<https://i.pinimg.com/736x/99/0e/fc/990efc089f27f02dcfa7174930498fb7--topeng-denpasar.jpg>

Заключение. Таким образом, храмовый комплекс Пура Беджи является вершинным достижением зодчих северного Бали в сфере сакральной архитектуры и декоративной пластики. Он демонстрирует характерные особенности скульптурного оформления в «стиле Булеленг», обусловленные активными процессами аккультурации региона, а также высокий уровень технического мастерства скульпторов-декораторов из Сангсита, их стремление удивить прибывших на остров европейцев колоритными образцами мифопоэтического вымысла.

На примере анализа декоративного убранства ряда строений комплекса (ворот *Candi Bentar* и *Candi Kurung*, алтарей *Candi Laras*, *Apit Lawang*) и образцов круглой пластики продемонстрировано, что храм примечателен богатой и своеобразной лексикой декора, гиперболизированной манерой его трактовки, стремлением к построению свободных композиций из стилизованных стелющихся, извивающихся растений (*patra olanda*, *patra sulur-suluran*, *patra punggel*), в канву которых вплетены сказочные, фантастические образы (земляные демоны *bhuta kala*, летучие мыши *karang Sai*, бородатые вороны *karang goak*, крылатые львы *karang singa*, демоны ракшасы, птицы-ваханы, протекторы растительного мира), маски персонажей театра топенг. Храм также украшают зооморфные изображения (змей, черепах, поросенка), антропоморфные формы (фигуры Деви Шри, изваяния Вишну и Раваны, злобных огр, ангелов, женские и мужские статуи), «ожившие» растения.

Благодаря сложной насыщенной фактуре, напоминающей аппликацию из цветов, растительных завитков, листьев, стеблей, фантастических маскаронов, декорируемая поверхность храмовых строений создает впечатление необычайного живописного богатства. Указанные выше особенности являются результирующей органичного слияния общей программной направленности декоративного решения Пура Беджи, связанной с культом плодородия (и его принадлежностью к группе храмов *pura subak*), а также балийской версии индуизма, основанной на концепте всеобъемлющего анимизма (*Niskala*), вере в единство и трансформации божественных и демонических сил.

Библиография

1. Yogi Adi Prawira, I. G. Pura Beji Sebagai Cagar Budaya dalam perspektif pendidikan di Desa Sangsit, Sawan, Buleleng, Bali // Widya Winayata: Jurnal Pendidikan Sejarah. 2013. Vol. 1. No.2. P. 1 – 10. DOI: <https://doi.org/10.23887/jjps.v1i2.1026>
2. Darmaya, Ketut. Sejarah Pura Beji Sangsit. Buleleng: Gema Aliansi Pemerhati Budaya Bali Utara, 2009. 345 p.
3. Hasnawati, Shella D. Kajian Arsitektur dan Pengaruh Akulturasi di Pura Beji Sangsit, Buleleng, Bali [Skripsi]. Tidak Diterbitkan. Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia (UI). Depok, 2012. 180 p. URL: <https://lib.ui.ac.id/detail?id=20317330&lokasi=lokal> (дата обращения: 26.06.2022).
4. Pramana P. G. A., Koriawan G. E. H., Suartini L. Hiasan Candi Kurung Pura Beji Desa Sangsit // Jurnal Pendidikan Seni Rupa Undiksha. 2015. Vol. 5. No. 1. P. 1–12. URL: <https://docplayer.info/39559428-Hiasan-candi-kurung-pura-beji-desa-sangsit.html> (дата обращения: 25.02.2023).
5. Ni Made, Yunitha Asri Diantary, Putu Maria Ratih Anggraini, I Wayan Titra Gunawijaya. Kontribusi Pura Beji Sangsit Pada Prodi Teologi Hindu STAHN Mpu Kuturan Singaraja // Genta Hredaya: Media Informasi Ilmiah Jurusan Brahma Widya STAHN Mpu Kuturan. 2022. Vol. 6.No. 2 (Oktober). P. 176–186.

- URL:<https://stahnpukuturan.ac.id/jurnal/index.php/genta/article/view/2354> (дата обращения: 14.04.2023).
6. Kencana, I Dewa Putu Mahesatya, I Ketut Sudita, I Gusti Made Budiarta. Patung dan ukiran paras (padas) khas Buleleng di Pura Dalem Sangsit kecamatan Sawan Buleleng // *Jurnal Pendidikan Seni Rupa Undiksha*. 2022. Vol. 12(4). P. 265 – 284. URL: <https://ejournal.undiksha.ac.id/index.php/JJPSP/article/view/56587> (дата обращения: 08.01.2023).
 7. Putra I. D. G. A. D., Wirawibawa I. B. G. Architectural Heritage as Cultural Tourism Attractions in Buleleng Bali, Indonesia // *Engineering and Technology Quarterly Reviews*. 2023 (February 21). Vol. 6. No. 1. P. 1 – 8. URL: <https://ssrn.com/abstract=4365819> (дата обращения: 18.03.2023).
 8. Maharlika F. Studi Multikultural Pada Ornamen Bali Papatraan: patra cina // *Serat Rupa Journal of Design*. 2018 (January). Vol. 2. No. 1. P. 67–77. DOI: <https://doi.org/10.28932/srjd.v2i1.478>
 9. Nugraha P. G. W. S., Prabawa M. S. Typology of Balinese Traditional Ornaments in Resort Hotel Buildings in Sawangan, Kuta Selatan, Bali // *ARJ: Architectural Research Journal*. 2021. Vol. 1. No. 2 (November). P. 35 – 40. DOI: <https://doi.org/10.22225/arj.1.2.2021.35-40>
 10. Siwalatri N. K. A., Prisotomo J., Setijanti P. Meaning of Ornament in Balinese traditional Architecture // *Journal of Basic and Applied Scientific Research (IBASR)*. 2012. Vol. 2. No. 7 (P. IV). P. 7121 – 7127. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Meaning-of-Ornament-in-Balinese-Traditional-Siwalatri-Prijotomo/17ea9a03af4d071ced836820f68d17f5b00f1eef> (дата обращения: 18.12.2022).
 11. Subrata N. P. E. T., Iskandar M. S. An Analysing of a Balinese Traditional Gateway Design (Kori Agung) in Puri Agung Ubud, Bali // *The 4th International Conference on Business, Economics, Social Sciences, and Humanities (Open Access proceedings Journal of Physics: Conference series)*. 2021. P. 1–12. URL: <https://icobest.unikom.ac.id/submission/proceeding/download/221> (дата обращения: 26.06.2022).
 12. I Suryada, G. A. Bagus. Ornamen-ornamen Bermotif Kedok Wajah dalam Seni Arsitektur Tradisional Bali // *Jurnal Permukiman Natah*. 2014. Vol. 12(2). P. 1–11. URL: https://www.researchgate.net/publication/343547163_Ornamen-ornamen_Bermotif_Kedok_Wajah_dalam_Seni_Arsitektur_Tradisional_Bali (дата обращения: 16.10.2022).
 13. I Suryada, G. A. Bagus. Varian-varian Ornamen di Bagian Atas Lubang Pintu Masuk Bangunan Gerbang Berlanggam Bali // *Jurnal Supala*. 2011. Vol. 3. No. 1. P. 1–14. URL: https://www.researchgate.net/publication/343547297_Varian-varian_ornament_di_bagian_atas_lubang_pintu_masuk_bangunan_gerbang_berlanggam_Bali (дата обращения: 26.10.2022).
 14. Bali: Art, Ritual, Performance / Ed. by N. Reichle; essays by F. Brinkreave [and others]; entries by F. Bringreave, N. Reichle, and David. J. Stuart-Fox. San Francisco: The Asian Art Museum, Hong-Moon Lee Center for Asian Art and Culrure. 2010. 361 [15] p.: ill.
 15. Davison J. Balinese architecture / text by J. Davison; illustration by B. Granquist, M. Hanafi, and N. Enu; photographs by I. Tettoni. Singapore: Tuttle Publishing, Periplus Edition (HK), 1997. 80 p.
 16. Geertz H. The Life of a Balinese Temple: Artistry, Imagination and History in a Peasant Village. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004. 292 p.

17. Hoefer H. J. Bali (Insight guides). Chambers Harrap Publishers Ltd., 1996. 321 p.
18. Ramseyer U. The Art and Culture of Bali. New York; Jakarta: Oxford University Press, 1977. 265 p.
19. Wijaya, Made. Architecture of Bali. Singapore: Editions Didier Millet (EDN), 2002. 224 p.
20. Большой индонезийско-русский словарь: в 2 т. / [Р. Н. Коригодский и др.]; под ред. Р. Н. Коригодского. М.: Русский язык, 1990. Т. 1. 560 с.; Т. 2. 496 с. URL: https://www.koob.ru/korigodskiy_r_n/large_indonesian_russian (дата обращения 18.01.2023).
21. Stephen M. Desire: Divine & Demonic. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005. 179 p.
22. Kertonegoro, Kanjeng Madi. The Balinese & Javanese Wayang Figures of Ramayana. Stories & Drawing. Bali: Daya Putih Foundation, 2008. 107 p.
23. Edyawati, Ni Luh. Bali: Culture & Legends. Ubud, Gianyar: Suecan Widhi Group, 1999. 48 p.
24. Муриан И.Ф. Искусство Индонезии: с древнейших времён до конца XV века. М.: Искусство, 1981. 239 с.: ил.
25. Jones, Constance A., Ryan, James D. Encyclopedia of Hinduism / Ed. by J. Gordon Melton. New York: Facts on File, Inc. 2007, 552 p. (Encyclopedia of world religions).
26. Couteau J. Museum Puri Lukisan / Eds by Sarah & Michael Peterson. Ubud, Bali: Ratna Wartha Foundation, 1999. 159 p.
27. Dibia, Wayan, Rucina Ballinger. Balinese Dance, Drama & Music: a Guide to the Performing Arts of Bali. Tokyo; Vermont; Singapore: Tuttle Publishing, 2004. 112 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования, как следует из заголовка статьи («Особенности декорирования храмового комплекса Пура Беджи (Сангсит, остров Бали)») и целеполагания в конце введения, выступает скульптурный декор храмового комплекса Пура Беджи.

Посредством экскурса в известную историю и опубликованную литературу автор дает общую характеристику и оценку культурно-исторической значимости храмового комплекса: в общих чертах охарактеризован «стиль Булеленг», дана типология основных его пяти признаков.

Далее автор анализирует иконографическую программу мотивов декора Пура Беджи, объединенную культом плодородия, акцентируя внимание на уникальных паттернах и заимствованных у Индии и Китая мотивах в характерных и специфически трактованных паттернах. Раскрывая основные мотивы декора Пура Беджи, автор осуществляет их группировку по основным архитектурным элементам храмового комплекса: статуи на фасадном цокольном выступе, алтари CandiLaras, ворота CandiBentar, алтари A pit L awang, ворота CandiKurung.

Практически все описания основных мотивов декора Пура Беджи хорошо проиллюстрированы фотографиями автора, что придает работе дополнительную ценность. Детализация анализа декора стремится к исчерпывающей комплексности.

Таким образом, предмет исследования раскрыт на высоком теоретическом уровне.

Проанализированные особенности декорирования храмового комплекса Пура Беджи позволили автору утверждать, что они являются результатом «органичного слияния общей программной направленности декоративного решения» в рамках культа плодородия (храмов pura subak) «балийской версии индуизма, основанной на концепте всеобъемлющего анимизма (N i skala), вере в единство и трансформации божественных и демонических сил». Вывод автора хорошо аргументирован и вызывает доверие.

Методология исследования подчинена задачам детального описания основных элементов декора храмового комплекса и усилена методами типологии, классификации, сравнения и семантической интерпретации. В целом несмотря на то, что во введении автор не представил свою исследовательскую программу, комплекс примененных методов релевантен задачам характеристики особенностей декорирования храмового комплекса Пура Беджи.

Актуальность исследования автором хорошо обоснована. В частности, автор отмечает отсутствие специализированных работ, сфокусированных на исследовании Пура Беджи, а имеющиеся «лаконичные» разрозненные данные требуют обобщения и систематизации.

Научная новизна работы отражена в комплексной подборке автором основных значимых исследований храмового комплекса Пура Беджи и обращении к анализу, типологии, систематизации и иллюстрации характеристик особенностей его декорирования.

Стиль авторского текста соответствует научному, но требуют корректуры отдельные описки: распространены излишние пробелы перед знаками препинания, множество описок в словах требует дополнительной литературной вычитки текста («апеллируя», «В последующие столетия потомки Ки Барака Панджи Сакти», «типичино», «зооморфных», «апеллирующего», «существ з невидимыми духами», «напоминающий лик птицы», «стелятся», «популярных», «имитирующими», «Следует отметить», «кругловидые, женоподобные лики», «схожи с масками актеров театра», «мифо-поэтического вымысла», «растительных завитков, дистьев, стеблей», «живописного богатства» и др.)

Структура статьи в полной мере соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография хорошо отражает проблемную область исследования, но нуждается в корректировке стиль описаний списка согласно требованиям редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам в целом корректна и достаточна.

Рецензируемая статья, безусловно, представляет большой интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура». Небольшая доработка замечаний, в основном, технического характера все же способна усилить качество публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Особенности декорирования храмового комплекса Пура Беджи (Сангсит, остров Бали)», в которой проведено исследование храмовой азиатской архитектуры и особенностей ее исполнения на островах Малайского архипелага Бали.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что жемчужиной культовой архитектуры северного Бали является один из старейших его храмовых комплексов – Пура Беджи, расположенный в поселке Сангсит (банджар Беджи, район Саван, округ/кабупатен Булеленг), в 8 км от административного центра этого региона города Сингаджа. За ним закреплён статус святилища местной ирригационной общины субак

(subak), которая специализируется на выращивании заливного риса. Храм занесен в перечень памятников зодчества, принадлежащих к культурному наследию провинции Бали. Как утверждает автор статьи, декоративная пластика Пура Беджи характеризуется признаками, свойственными «стилю Булеленг», проявившемуся в ряде памятников руга северного региона острова. В то же время в интерпретации отдельных элементов орнаментики данного храма, их конфигурировании проявилась вариабельность и богатая фантазия местных мастеров.

Методологической основой работы являются историко-культурный анализ, аналитико-синтетический метод изучения источников и литературы, метод композиционного анализа архитектурно-планировочной структуры храма, методы морфологического, иконографического и художественного анализа мотивов декора, сравнительного изучения памятников архитектуры. Теоретическим обоснованием послужили работы таких индонезийских исследователей как И Кетута Дармай, Шелла Двиасту Хаснавати. Эмпирическую базу составили изображения храмового комплекса.

Цель исследования заключается в анализе архитектурно-планировочной организации храмового комплекса Пура Беджи, основного круга строений на его территории, их декора; выявление регионально-типологических и локально-индивидуальных черт в композиции и пластическом убранстве храма.

Проведя анализ степени научной обоснованности проблематики исследования, автор отмечает, что существует обширный круг западных англоязычных источников, которые освещают различные грани культового зодчества Бали. Однако автор отмечает отсутствие специализированных работ, сфокусированных на исследовании Пура Беджи. Лаконичные данные о связи ансамбля с пантеоном божеств местной религии Agama Hindu Bali, отдельных элементах декора автор обнаруживает преимущественно в справочных изданиях, интернет-ресурсах (блогах, журналах, сайтах). Как отмечено автором, в российском востоковедении вопросы декорирования Пура Беджи, как и храмовой культуры Бали в целом, не были предметом специальных научных исследований. Следовательно, изучение декорирования храмового комплекса и его семантического обоснования и составляет научную новизну исследования.

В статье автором представлен материал по религиозному обоснованию постройки храма, его сакральном значении, а также история его создания.

Особого внимания заслуживает проведенный автором объемный детальный стилистический анализ всех элементов архитектурной композиции и внутреннего оформления храмового комплекса, наглядно подкрепленный изображениями.

На примере анализа декоративного убранства ряда строений комплекса (ворот Candi Bentar и Candi Kurung, алтарей Candi Laras, Apit Lawang) и образцов круглой пластики автором продемонстрировано, что храм примечателен богатой и своеобразной лексикой декора, гиперболизированной манерой его трактовки, стремлением к построению свободных композиций из стилизованных стелющихся, извивающихся растений (patra olanda, patra sulur-suluran, patra tunggal), в канву которых вплетены сказочные, фантастические образы (земляные демоны bhuta kala, летучие мыши karang Sai, бородатые вороны karang goak, крылатые львы karang singa, демоны ракшасы, птицы-ваханы, протекторы растительного мира), маски персонажей театра топенг. Храм также украшают зооморфные изображения (змей, черепах, поросенка), антропоморфные формы (фигуры Деви Шри, изваяния Вишну и Раваны, злобных огр, ангелов, женские и мужские статуи), растения.

По мнению автора, сложная насыщенная фактура, напоминающая аппликацию из цветов, растительных завитков, листьев, стеблей, фантастических маскарон, декорируемая поверхность храмовых строений создает впечатление необычайного живописного богатства. Указанные выше особенности являются результирующей

органичного слияния общей программной направленности декоративного решения Пура Беджи, связанной с культом плодородия (и его принадлежностью к группе храмов *pura subak*), а также балийской версии индуизма, основанной на концепте всеобъемлющего анимизма (*Niskala*), вере в единство и трансформации божественных и демонических сил.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение аутентичной религиозной архитектуры и скульптуры, а также взаимовлияния культурных традиций в современном художественном дискурсе представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшей проработки.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 27 иностранных источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.