

существованию теми же способами, что и простые люди. Поэтому предпринятая в XX в. борьба с шаманством как с «социальным злом» была неоправданна и нанесла огромный урон эвенкийскому этносу.

Библиография

Архив МАЭ РАН. К. I, оп. 1, № 58. 138 л. (Суслов И.М. Материалы по шаманизму у эвенков бассейна реки Енисей)

Суслов И.М. Шаманство и борьба с ним // Советский Север. 1931. № 3–4. С. 89–152.

Суслов И.М. Шаманство как тормоз социалистического строительства // Антирелигиозник. 1932. № 7–8, 11–12, 14, 17–18.

Е.В. Иванова

К ВОПРОСУ О ДАТИРОВКЕ И ШКОЛАХ ТИБЕТСКОЙ БУДДИЙСКОЙ МЕТАЛЛИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Полвека назад, приступая к изложению результатов исследования тибетской буддийской коллекции в Лейденском этнографическом музее, авторитетный голландский ученый П. Потт скептически заметил, что искусство Тибета «решительно противится любой попытке введения хронологической перспективы, <...> насколько нам известно, произведения датированные появляются не ранее XVII в. И хотя фактически более древние вещи обычно отличаются от поздних тщательным исполнением, эти различия слишком незначительны, чтобы поколебать мнение о том, что тибетское искусство в целом представляет собой неизменное единство. Одна из его особенностей — безвозрастность» [Pott 1951: 36].

Датировка произведений буддийской металлической скульптуры действительно затруднена по многим причинам, прежде всего — из-за отсутствия традиции фиксировать дату создания скульптурного произведения. Даже при наличии надписи очень редко удается извлечь из нее информацию, которая могла бы пролить свет на дату создания. У. Шредер, исследовавший массу статуй, нашел среди них лишь одну, которую удалось датировать благодаря надписи — это портрет известного ламы (годы жизни 1646–1714), согласно надписи сделанный в год его 67-летия, т.е. в 1713 г [Von Schroeder 2001: 674].

Способ определения возраста статуй приходится искать, анализируя особенности иконографии, технических деталей, состояние поверхности металла, состава сплава.

Эта работа, требующая знания истории буддийской скульптуры, эволюции ее стилей в самом Тибете и в соседних регионах (Индии, Непале, Китае, Центральной Азии, оказавших сильное влияние на искусство Тибета), по существу только начинается. Идут настойчивые поиски четких критериев, которые помогли бы безошибочно отнести ту или иную статую к конкретной школе и определенному времени и месту. Заслуживают пристального внимания исследования тибетской скульптуры (включая и данные аспекты) на протяжении последней четверти века, ведущиеся немецким ученым Ульрихом фон Шредером. Отвечая коллегам, предлагающим классифицировать металлическую скульптуру

на основании анализа металла, он замечает: «В монастырях нельзя брать пробы металла со священных статуй. Анализ металла полезен, но только в совокупности со всем спектром критериев — технических, стилистических, композиционных, иконографических и палеографических. Ценность таких сравнительных исследований возрастает с увеличением числа рассмотренных статуй, но ведет к полезным заключениям только при совпадении нескольких из этих аспектов» [Ibid: 698].

Вот некоторые из его наблюдений и рекомендаций.

1. Гладкая блестящая поверхность статуи свидетельствует о ее длительном ритуальном применении. В XV–XVI вв. в Тибете началось золочение лиц у статуй буддийских персонажей холодным золотом. Поэтому следует считать, что произведения с отполированной поверхностью сделаны не позднее XIII или XIV в., т.к., по мнению ученого, «никакая статуя моложе 500 лет не могла приобрести изношенную и блестящую поверхность в результате ритуального использования» [Ibid: 675].

Интенсивность ритуального использования в прошлом неизвестна. Между тем имеется информация о менее частом использовании в ритуале (прикосновения, обливание водой и т.п.) золоченых статуй в тибетских монастырях по сравнению с синхронно почитаемыми статуями в долине Катманду. Это приводит к ошибочному датированию лучше сохранившихся тибетских статуй более поздним временем, чем непальские (до XI–XII вв.).

2. Иконографические особенности изображений божеств могут помочь в их датировке только в том случае, если эта иконография привязана к строго определенному отрезку времени (когда на смену «старой» приходит «новая» иконография в связи с появлением новых школ и т.п.). При наличии сведений о времени создания индийских иконографических компендиумов, переведенных с санскрита на тибетский язык (например, «Садханамала» и «Ниспаннайога»), полагает У. Шредер, можно делать предположения о самой ранней из возможных дате создания статуи божества, иконография которого совпадает с описаниями в этих источниках [Ibid: 675].

3. Признавая полезным такой прием для определения возраста статуи, как сравнение ее стилистических особенностей (вид одежды, украшений, прически) с признаками известных скульптурных изображений, У. Шредер предостерегает от двух опасностей. Прежде всего нельзя игнорировать технические данные этих внешне сходных произведений скульптуры (подчеркивается необходимость учета всего комплекса характеристик, т.к. только совпадение по всем параметрам оправдывает вывод о синхронности создания сравниваемых произведений). Другая опасность, подстерегающая исследователя, основывающегося на чисто стилистической аргументации, — частое повторение древних форм в поздних копиях (Шредер приводит в пример статую VII в., копировавшуюся на протяжении нескольких столетий).

4. Все ученые, ведущие полевые исследования в Тибете, сталкивались с типичной для этой страны ситуацией: копии, заменившие древние статуи, игравшие роль главных святынь в монастырях Лхасы и др., традиционно считаются оригиналами (таковы, например, копии самых почитаемых в Лхасе статуй gTug lag khag и Ra mo che).

Тибетским монахам свойственно завышать возраст главных святынь их монастырей, связывая их создание с именами известных спонсоров. А в народе распространена вера в самоматериализацию (т.е. чудесное возникновение) отдельных изображений [Ibid: 636].

У. Шредер обращает внимание исследователей на то, что принятая в современной науке классификация скульптуры основана на традиционной тибетской теории стилей. Между тем определение стилей тибетцами — создателями этих теорий — могло быть основано не на оригиналах произведений, а на поздних копиях, в тождественности которых древним оригиналам есть основания сомневаться.

С учетом громадной территории, занимаемой Тибетом, неудивительно, что в разных его частях творчество скульпторов обладало своеобразием, однако диапазон различий между школами скульптуры ограничивался подвижностью самих скульпторов. Причиной несхожести продукции разных мастерских было, среди прочего, внешнее влияние, исходившее из разных источников. Оно материализовалось в двух формах — приезда в Тибет иностранных мастеров и широкого бытования на алтарях тибетских храмов произведений буддийской скульптуры из соседних стран, прежде всего Индии и Непала. В ранний период тибетской истории (т.н. «имперский период» — 600–842 гг.) в Тибете было мало местных скульпторов и мастерство их было невысоко, поэтому на службу призывали иностранцев.

Пока Индия (до XIV в.) оставалась главным источником вдохновения для скульпторов, творивших в Тибете, они копировали стиль индийских коллег. Те, что работали в Западном Тибете, подражали мастерам Химачал Прадеша, Кашмира, Свота и Гилгита, в меньшей степени — Северо-Восточной Индии. В Южном и Центральном Тибете творческие импульсы поступали из Непала и Северо-Восточной Индии. В Восточном и Северо-Восточном Тибете преобладало китайское влияние. С угасанием влияния Индии тибетские мастера начинают обретать самостоятельность, вырабатывают свой стиль, но, по грустному замечанию Пала Пратападитья, «невозможно определить, что это был за стиль» [Pratapaditya 1983: 188].

Выделение школ тибетской буддийской скульптуры сопряжено с немалыми трудностями. По словам П. Потта, «трудно классифицировать материал по школам. Это не означает, что школ нет, но <...> для проведения такой классификации следует собирать вещи на месте и там фиксировать черты определенной школы. А к нам в музей (Лейденский. — *Е.И.*) вещи пришли без указания на их происхождение, и все попытки их классификации обречены на неудачу» [Pott 1951: 37]. Его коллега Пал Пратападитья, автор каталога скульптуры в музее Лос-Анджелеса, меланхолично замечает: «Даже когда бронзы подписаны, это проливает мало света на стиль и дату их создания. Когда имеется нужная информация, это порождает больше вопросов, чем дает ответов» [Pratapaditya 1983: 188–189]. Исследователь признается, что атрибуция бронз в его каталоге, привязка их к Тибету или особому его району условная, т.к. определить, непальская она или тибетская, можно лишь благодаря опыту и постоянному контакту с ней. Заметим, что именно такой опыт имеется у У. Шредера благодаря его длительной работе в Тибете. Однако Пал Пратападитья имеет претензии и к его манере выделения школ в скульптуре Тибета. Он пишет: «Один современный

ученый (У. Шредер) разделил тибетские бронзы на две «школы» — золоченые и незолоченые. Но это неудовлетворительно, т.к. золочение не ограничено какой-то одной школой, мастерской или периодом. Скорее тибетцам (как и скифам) с древности свойственна любовь к золоту. Золотые изделия тибетцев упоминаются в танских хрониках» [Ibid: 186].

К сожалению, с упомянутыми выше трудностями при выделении школ скульптуры Тибета сталкиваются не только музейные работники, имеющие дело с коллекциями в европейских и американских музеях, далеко не полно отражающими историю искусства Тибета, но и те ученые, которые дерзают судить об этом предмете на основании полевых изысканий на родине этого искусства. Последние, держа в поле зрения художественное наследие многих веков без надписей (или с непочитанными надписями, или с надписями, не раскрывающими волнующие их умы тайны), сталкиваются с тем, что это наследие разбросано по разным районам страны в самых неожиданных сочетаниях. Мелкая или просто транспортабельная скульптура часто меняла свое местонахождение, редко оставаясь в монастыре, заказавшем ее (или в котором она была сделана). В результате в тибетских монастырях образовались очень разнообразные по составу, происхождению, стилистике коллекции. Подвижны были и мастера — творцы статуй.

Несмотря на смущающую многих исследователей запутанность ситуации с определением школ тибетской скульптуры, работа эта продвигается. И главным «мотором» в этой области среди зарубежных ученых является, на наш взгляд, неутомимый У. Шредер, имеющий опыт длительной и весьма плодотворной работы по данной проблеме, о чем свидетельствуют его монументальные исследования.

У. Шредер нашел формулу — «индо-тибетская школа в Тибете», «непальская школа». Он стал различать тибето-китайскую скульптуру (созданную в Китае под влиянием Тибета), сино-тибетскую (созданную в Тибете под влиянием Китая) и собственно тибетскую школу, пропитанную «соками» иностранных школ, сложившихся в соседних странах и перекинувшихся на тибетскую территорию. При этом создавались новые художественные формы.

Из работ отечественных исследователей буддийской скульптуры в плане разработки принципов атрибуции отдельных ее произведений обращает на себя внимание вышедший в Москве в 2004 г. замечательный труд «Пять семей Будды», посвященный культовой металлической скульптуре стран северного буддизма (преимущественно Тибета), хранящейся в Государственном музее Востока (ГМВ). Авторы книги — научный сотрудник ГМВ Э.В. Ганевская, реставратор А.Ф. Дубровин и тибетолог Е.Д. Огнева [Ганевская, Дубровин, Огнева 2004].

Произведя всесторонний анализ музейной коллекции, авторы книги выделили в тибетской ее части две главные группы: металлическую скульптуру без позолоты и позолоченную. Внутри них на основании других признаков (состава сплава, из которого отлиты статуэтки, стилистических, композиционных и технологических особенностей) они выделили комплексы, относящиеся к одной школе и одному хронологическому периоду и тем самым определили место этих «комплексов» в многовековой истории буддийской скульптуры Тибета (и соседних с ним территорий — Индии, Непала, Китая).

Авторы книги «Пять семей Будды» разошлись во мнении с У. Шредером по ряду проблем. Главная из них — «статус» целой группы произведений тибетской (позднее и китайской) скульптуры с темной (без позолоты) поверхностью в стиле Пала-Сена. Немецкий ученый датирует их XV–XVII вв. и считает оригинальными тибетскими, а наши авторы датируют XVII–XVIII вв. и трактуют эти произведения как представляющие направление в искусстве северного буддизма, родившееся в результате сознательного обращения к классике буддийского искусства, подражания индийским образцам. По словам Э.В. Ганевской, «формально воспроизведение индийских образцов тибетскими мастерами было настолько точно, что их произведения вводили (а отчасти и сейчас вводят) исследователей в заблуждение» [Там же: 69]. Среди «заблуждавшихся» был Ю.Н. Рерих который, ознакомившись с данным собранием ГМБ, выделил скульптуру этого типа в «индо-непальскую группу». Основным аргументом авторов «Пяти семей Будды» в оценке упомянутой группы скульптуры — единство состава сплава, из которого она отливалась, и соответствие технологии литья той, что бытовала в Тибете именно в XVII–XVIII вв. (Этот аспект исследования разработан А.Ф. Дубровиным, защитившим кандидатскую диссертацию на тему «Буддийская металлическая скульптура Тибета (атрибуция и датировка по материалам химико-технологических исследований).»)

Разработанные зарубежными и отечественными учеными принципы датировки и выделения школ в искусстве тибетской буддийской скульптуры с присутствием им неизбежной вариативности и противоречивости необходимо учитывать при исследовании тибетской культовой скульптуры в собрании нашего музея.

Библиография

Ганевская Э.В., Б Дубровин А.Ф., Огнева Е.Д. Пять семей Будды. Металлическая скульптура северного буддизма IX–XIX вв. из собрания ГМБ. М., 2004.

Pott P.H. Introduction to the Tibetan Collection of the National Museum of Ethnology. Leiden, 1951.

Pratapaditya, Pal. Art of Tibet: Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collections. Los Angeles, 1983.

Von Schroeder Ulrich. Buddhist Sculptures in Tibet. 1. India & Nepal. 2. Tibet & China. Hong Kong, 2001. Vol. 2.

А.К. Касаткина

ИЛЛЮСТРАТИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ ОТДЕЛА АВСТРАЛИИ, ОКЕАНИИ И ИНДОНЕЗИИ ПО ОСТРОВАМ ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

В отделе Австралии, Океании и Индонезии хранится 61 коллекция фотографий и рисунков, связанных с островной частью Юго-Восточной Азии. Всего эти коллекции содержат около шести тысяч предметов. Это фотоотпечатки, открытки, рисунки, плакаты, стеклянные негативы и один календарь на 1956 год, изданный в Индонезии. Около 1,5 тыс. из них — филиппинские, в их числе около 880 — фотографии, которые привез Р.Ф. Бартон из своих поездок на Филиппины.