

К.М. Воздиган

Д.С. МАШЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ ВАРЛИ

Первым широко известным в мире индийским племенным художником стал Дживья Соме Маше, представитель крупнейшего в Западной Индии «зарегистрированного» племени варли, населяющего лесистые районы штатов Махараштра и Гуджарат. Родившийся в 1934 г. художник получил международное признание уже в середине 1970-х (первая его персональная выставка состоялась в Бомбее в 1975 г.) и продолжает плодотворно работать по сей день.

Д.С. Маше вошел в историю как первый носитель культуры варли, представивший сакральную настенную живопись своего народа как объект искусства, перенес ее в неизменном, как это представляется на первый взгляд, виде со стен жилища на бумагу. Именно эта кажущаяся «аутентичность» привлекает все новых и новых поклонников его творчества. С подачи Маше искусство варли к началу 1980-х годов вошло в моду во всем мире. Безусловно, он талантливый художник, имеющий яркий индивидуальный стиль. И все же главная его заслуга состоит в том, что ошеломляющий эффект, произведенный им на западного зрителя, во многом спровоцировал чрезвычайную популяризацию и начало массового производства росписей варли вне какой-либо связи с обрядовыми практиками, а также продолжающуюся до сих пор коммерциализацию этой изобразительной традиции.

Маше никогда не стремился радикальным образом переосмыслить или модернизировать привычную технику крайне простых анонимных ритуальных росписей. Он только несколько усложняет традиционные сюжеты (сцены свадьбы, фигуры антропоморфных и зооморфных божеств, геометрические орнаменты), то есть налицо формальные признаки предельно лаконичного визуального ряда. Использует он и некоторые традиционные индийские материалы, например рисовую пудру и коровий навоз. При этом уже в 1970-х годах Маше «работал на фермерских землях местного ростовщика и писал картины <...> на средства, полученные в качестве гонорара» [Сингх 2008], то есть, по сути, являлся профессиональным художником. Кроме того, на всех произведениях Дживья Сомы есть его автограф, а оба его сына также стали художниками, работающими в той же традиционной манере.

Начав выставляться в музеях и арт-галереях Бомбея, к началу 1980-х годов Маше вышел на международный уровень. В немалой степени такой удивительный успех, разумеется, был обусловлен покровительством государственных структур. Уже в первые годы после обретения независимости в Индии было основано несколько специализированных советов по поддержке различных народных ремесел и племенной культуры, основной функцией которых являлось всестороннее продвижение продуктов племенного творчества [Karnik 1998: 284].

Основанный в 1962 г. Музей племенных исследований в Пуне отслеживал и ежегодно публиковал подробную статистику о количестве произведенных и проданных продуктов племенного творчества с указанием статуса и имени художника, а также рыночной значимости его продукции, акцентируя свое внимание в силу территориальной близости именно на искусстве варли [Karnik 2002: 125]. В 1989 г. состоялась крупная выставка Маше за пределами Индии, в Центре Помпиду в Париже (выставка «Magiciens de la terre»), и с тех пор он с неизменным успехом выставляется во многих музеях мира (в Италии, Германии, США). Несколько его работ хранятся, по некоторым данным, и в коллекции Британского музея [Schwartzberg: 306].

Наибольшую известность на Западе Маше получил благодаря совместной работе с британским скульптором, фотографом и художником-авангардистом Ричардом Лонгом, работающим в стиле лэнд-арт и создающим свои инсталляции преимущественно из природных материалов. Проект «Дживья Сома Маше / Ричард Лонг: встреча в Индии» был задуман французским куратором и критиком Эрве Педриолле, который жил в Индии в 1996–1999 гг., изучая народное и племенное искусство, и находился в постоянном контакте с обоими художниками. Кульминацией проекта стали две совместные международные выставки Маше и Лонга в Дюссельдорфе (2003) и Милане (2004) [Сингх 2008]. Э. Педриолле также является владельцем частной галереи современного индийского искусства в Париже, представляющей работы племенных и народных художников.

В ноябре — декабре 1987 г. Маше посетил и Советский Союз, где работал на ремесленной индийской выставке, устроенной по программе советско-индийского фестиваля культуры в 1987–1988 гг. в Государственном музее этнографии народов СССР (ныне — Российский этнографический музей); выставка называлась «Традиционные ремесла Индии». Непосредственно во время выставки художник создал несколько работ, одну из которых приобрел Музей антропологии и этнографии,

а еще одна — «Поклонение родовому божеству» — была куплена Государственным музеем истории религии.

Работа, приобретенная МАЭ РАН и зарегистрированная под коллекционным номером 6957–7, представляет собой рисунок размером 78×50 см, выполненный в характерной для Маше манере. Фон работы несколько необычен по цвету — он темно-серый, а не красный. Скорее всего, это обусловлено тем, что материалы для рисования художнику предоставили на месте: это типичная плотная оберточная бумага с фактурной поверхностью. Впрочем, художник часто выбирает в качестве фона самые разные цвета — от черного до светло-бежевого.

В описи коллекции № 6957 об этом предмете говорится следующее: «Имя художника: Дживьясома Маше, родом он из деревни Калнипара в дистрикте Тхана, Махараштра. Рисунок выполнен белилами на серой грунтованной бумаге в стиле “народного примитивизма”. Изображены сцены сельской жизни: пахота, жатва, обрушка и помол риса, рыбная ловля, сбор пальмового сока, поход к колодцу за водой и т.д.» [Опись коллекции МАЭ № 6957].

Амрита Сингх отмечает в своей статье: «Конечно, с точки зрения формы образы Маше геометрически упрощены, что характерно для искусства варли, но с точки зрения композиции и содержания имеются некоторые радикальные отступления от традиций. Вместе с жизнью человека, растений, животных и насекомых здесь присутствуют образы современности — школы, больницы, поезда, рестораны и полицейские, поглощающие вместе со временем его эмпирическую реальность, как непрерывный процесс; мифы и легенды сосуществуют с действительными событиями» [Сингх 2008].

Скептики полагают, что массовое производство росписей варли может окончательно уничтожить традицию, что многочисленные последователи Маше, открывшие для себя легкий способ заработка, окончательно и бесповоротно превратили самобытную изобразительную традицию в китч, не имеющий ничего общего с традиционным ритуальным искусством.

Как мы видим, росписи племени варли, подобно многим другим племенным и народным изобразительным традициям Индии, за последние четыре десятилетия XX в. претерпели стремительную трансформацию — от немых свидетельств женского ритуала до самостоятельного направления современного искусства, ставшего частью хорошо отлаженного механизма индустрии арт-рынка. Обнаруженные в начале 1970-х годов и почти сразу же подвергшиеся широкой популяризации, росписи варли стали своего рода эталоном племенного искусства

и в высшей степени соответствуют нашим общим представлениям о том, как такое искусство должно выглядеть в принципе [Elison 2007, 2010]. Предельно упрощенные, схематичные фигурки божеств, людей и животных, составленные из двух треугольников, обращенных вершинами друг к другу (подобие песочных часов), выполненные белой рисовой пудрой на красновато-буром охристом фоне, наводят на мысли о первобытном искусстве.

Некоторые ученые пытаются сравнивать изобразительные традиции пещерного и современного племенного искусства Индии (см., напр., [Tribhuwan, Finkenauer 2003]) и указывают на необходимость тщательного изучения последнего для лучшего понимания мировоззрения древних художников. Искусство варли в силу «архаичной» простоты визуального ряда занимает особое место при проведении подобных сопоставлений: «Предки современных племен имели множество путей выражения магии своих верований, ритуалов и табу. Современные мифы и традиции могут предоставить нам инструменты для анализа, пищу для размышления, но, конечно, не готовые ответы. Они могут предложить нам принципы изучения пещерного искусства, дополняя методы археологии, даже если таят в себе определенную опасность неправильного понимания» [Malla 2004: 295].

Очевидно, что традиция нанесения ритуальных росписей, практикуемая многими «зарегистрированными» племенами Индии, имеет протяженную историю бытования, насколько можно судить по скрупулезно детализированным комплексным ритуальным церемониям, сопровождающим и кодифицирующим все этапы действий по нанесению изображения на стену. Однако из-за отсутствия письменности у племен невозможно даже примерно указать время появления этой традиции; при этом ее особо подчеркиваемая «древность» и «сакральность» многократно повышает экономическую рентабельность.

Ритуальные росписи варли отличаются композиционной простотой, ведь они не несут никакой самостоятельной эстетической нагрузки и выполняются замужними, благополучными в браке женщинами (*сукхасини*) на стенах жилища в ходе свадебного ритуала. Эти росписи состоят обычно из двух-трех антропоморфных и зооморфных фигур, в центре композиции — богиня плодородия Палагхата, окруженная квадратом из нескольких рамок, украшенных имеющим особое символическое значение геометрическим узором. Нанесение росписей всегда сопровождается рецитацией соответствующих мифологических сюжетов и аудиальным сопровождением — как правило, барабанным боем с особым ритмом, исполняемым деревенским магом и жрецом. Росписи,

таким образом, объединяют в единое неделимое целое визуальный и устный нарратив, а также всю совокупность ритуальных действий [Brown 2009: 85].

Изображение богини окружают рисунками еще нескольких важных божеств, например бога-тигра Вагхобы, защищающего деревенские границы, или кланового божества Хирвы, ответственного за здоровье всего семейства. Считается, что эти изображения защищают молодежь от злых духов и обеспечивают обретение многочисленного потомства, а настенное изображение является буквальным вместилищем и местом жительства богини.

Имя Палагхаты, как считают некоторые исследователи, указывает на связь с Пурна Гхатой (санскр. «полный сосуд») — устойчивым символом изобилия в индийской культуре [Chaitanya 1994: 47]. Подобно рогу изобилия, богиня порождает все многообразие живой природы, сама неизбежно отступая под натиском собственных творений. Интересно, что в некоторых случаях ее изображение может не быть представлено вовсе, или же она появляется лишь как один из персонажей, а пространство ритуальной росписи заполняется рисунками растений, животных и многочисленными фигурами, танцующими или занятыми повседневными делами [Там же: 47–48].

Современные коммерческие племенные росписи, несмотря на безусловное формальное сходство, имеют весьма мало общего с описанными выше продуктами женских ритуальных практик. Это касается не только искусства варли, но и многих других похожих по функциям сакральных народных и племенных изобразительных традиций (мадхубани, росписи ратхва, санталов, гондов и т.п.). Как правило, художник выбирает для рисунков, предназначенных на продажу, более сложные, комплексные многофигурные сюжеты, тогда как ритуальные росписи имеют предельно простую композицию.

О том, насколько далеко изобразительная традиция вышла за пределы ритуального пространства в случае варли, можно судить по ее востребованности и популярности в массовой культуре. Ярким примером может служить хотя бы тот факт, что в 2010 г. корпорация «Кока-Кола» выбрала персонажей росписей варли для новой рекламной кампании, приуроченной к празднику Дивали. «*Come home on Deepawali!*» — гласил лозунг рекламы, концепция которой была разработана индийским отделением крупнейшего в мире рекламного агентства McCann Erickson. Главной целевой аудиторией масштабной кампании, включавшей рекламный ролик, билборды и ряд промо-мероприятий, в том числе с участием племенных мастеров, стали основные потребители напитка — сту-

денты, обучающиеся вдали от дома. Их призывали вернуться домой к празднику Дивали, разыгрывая бесплатные билеты в обе стороны.

Несмотря на огромные ресурсы и возможности, а также простоту исполнения рисунков, которые может выполнить любой профессиональный дизайнер, компания предпочла нанять для прорисовки персонажей племенного художника варли Нитина Ананда Дабхолкара. «Я очень горжусь тем, что создал этих персонажей. Этот проект дал мне особенное чувство счастья и удовлетворения, поскольку искусство варли получило то признание, которого оно давно заслуживало. Постоянные попытки компании “Кока-Кола Индия” возродить к жизни эту древнюю форму искусства вдохновили меня с восторгом приняться за эту задачу. Я благодарен компании не только за предоставление мне такой прекрасной возможности, но и за уникальную инициативу прославления культурной мощи страны с помощью возрождения одной из своих древнейших форм племенного искусства» — заявил Дабхолкар в официальном пресс-релизе рекламной кампании. А директор по маркетингу компании в Индии Ананд Сингх подчеркнул, что концепция бренда «Кока-Кола», как и традиционное искусство варли, выражает идеи единства и простоты, праздничности и оптимизма и символизирует «связь с нашими корнями» [Press-Release 2010].

Этот пример демонстрирует результат произошедшей десакрализации изобразительной традиции варли. Сегодня племенное искусство стало, по всей видимости, частью поп-культуры, ведь огромная транснациональная корпорация станет использовать для продвижения своей продукции только те образы, которые безусловно знакомы абсолютному большинству населения страны. Именно яркие образы племенной живописи, музыки, танцев, костюмов в том виде, в котором они предстают в промо-роликах и голливудских фильмах, формируют, по меткому выражению Нилы Карник, тот красочный образ «аутентичной» Индии, которую показывают иностранным туристам в пятизвездочных отелях [Karnik 1998: 276]. Подчеркиваемые в процитированных фрагментах пресс-релиза идеи о «простоте», «аутентичности» и «древности» этого вида искусства показывают, что форсированные усилия по созданию именно такого — «идиллически-пасторального» [Там же] — образа племенной культуры увенчались успехом.

Росписи варли, изначально бывшие частью свадебного ритуала, в результате функциональной трансформации, начавшейся несколько десятилетий назад, сегодня широко представлены в музейных собраниях и частных коллекциях, а их характерные персонажи украшают мужские галстуки и этикетки бутылок газированных напитков. Смещение акцента

со значимости анонимных росписей как части комплексных ритуальных церемоний на их собственную ценность как объектов современного искусства во многом произошло искусственно, благодаря вмешательству арт-дилеров и государственных чиновников. Их первоначальная смысловая насыщенность, по всей видимости, утрачена безвозвратно.

Рисование в стиле варли не требует выдающихся специальных навыков и способностей, и принадлежность к этой племенной общности зачастую уже является достаточным условием для того, чтобы выполненная автором работа считалась произведением искусства и нашла взыскательных зарубежных ценителей. Достоинства самих произведений при этом словно отходят на второй план. Чрезвычайный интерес к искусству варли в целом и к Дживья Соме Маше как первому и самому яркому представителю этого направления в частности обусловлен исключительно контекстом, в котором это искусство создается.

Между тем невозможно отрицать, что Д.С. Маше сумел выразить посредством искусства основные черты мировоззрения своего народа. Именно благодаря ему мир узнал о существовании самобытной и уникальной изобразительной традиции варли. «Представляя ритуальные церемонии, повседневные занятия и простые жизненные реалии племен варли, работы Д.С. Маше отражают неизменные ритмы племенной жизни» [Karnik 2002: 125].

Библиография

Press-Release: Coca-Cola India Celebrates Ancient Warli Folk Art Form. 2010. URL: <http://www.indiaprwire.com/pressrelease/food/2010101265016.htm> (дата обращения: 25.12.2011).

Мазурина В.Н. Об индийской коллекции ГМИР // Россия — Индия: перспективы регионального сотрудничества. URL: http://www.indianembassy.ru/docs-htm/ru/ru_01_04_t004.htm#ОБ%20ИНДИЙСКОЙ%20КОЛЛЕКЦИИ (дата обращения: 25.12.2011).

Опись коллекции МАЭ РАН. № 6957.

Сингх А.Г. Новые соединения: артикулируя Другого // Пункт назначения — Азия. Каталог. 2008. URL: http://www.scca.kz/ru/Destination_Asia_Catalog/destination-amrita.htm (дата обращения: 25.12.2011).

Brown R. Art for a modern India, 1947–1980. Durham, 2009.

Chaitanya K. A history of Indian painting: the modern period (Vol. 5). Abhinav publications, 1994.

Elison W. Immanent domains: Gods, laws, and tribes in Mumbai. University of Chicago, 2007.

Elison W. 'Bonafide Tribals': Religion and Recognition among De-nizens of Mumbai's Forest Frontier // Journal for the Study of Religion, Nature and Culture. 2010. Vol. 4. № 2. P. 191–212.

Karnik N. Displaying the Other: Tribal Museums and the Politics of Culture in India // *Crossing Borders and Shifting Boundaries: Gender, Identities and Networks*. Opladen, 2002. P. 113–128.

Karnik N. Musemising the Tribal: Why Tribe-things Make Me Cry // *South Asia: Journal of South Asian Studies*. 1998. Vol. XXI. № 1. P. 275–288.

Malla B.L. Ethnographical Approach to Study Rock Art in the Context of India // XXI Valcamonica Symposium, *Arte Preistorica E Tri-bale*. New discoveries, new interpretations, new research methods. Papers, 2004. P. 295–312.

Tribhuwan R.D., Finkenauer M. Threads Together: a Comparative Study of Tribal and Prehistoric Rock Paintings. New Delhi, 2003.

Schwartzberg J. E. Introduction to South Asian Cartography. URL: http://www.press.uchicago.edu/books/HOC/HOC_V2_B1/HOC_VOLUME2_Book1_chapter15.pdf (дата обращения: 25.12.2011).

В.В. Иванова

ГЛОБАЛЬНАЯ СЕТЬ И НОВЫЕ МЕТОДЫ ИЗМЕРЕНИЯ ТРАДИЦИОННОГО УНИВЕРСУМА

Стремительное развитие информационно-коммуникативных технологий во второй половине XX в. существенным образом повлияло на жизнь традиционных обществ, заставив их существовать в условиях разрушительного для локальных культур глобального информационного пространства.

Однако повсеместная унификация и стандартизация не привели к полному размыванию границ, вызвав процесс обратной глобализации. Вместо разрушения системы центр — периферия с подавлением периферии [Фридман 2006] информационные потоки устремились в центр, преобразуя его под своим влиянием. Иными словами, вместо глобального города образовалась глобальная деревня¹.

¹ По словам автора концепции глобальной деревни Маршалла Маклюэна, «уплотненный силой электричества, земной шар теперь не более чем деревня» [Маклюэн 2003: 5].