

*К. М. Воздиган*

## **ИСКУССТВО ПЛЕМЕНИ ВАРЛИ ЗА ПРЕДЕЛАМИ РИТУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА: Д. С. МАШЕ И ЕГО РАБОТА В СОБРАНИИ МАЭ. К ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОГО ПРИЗНАНИЯ ПЛЕМЕННОГО ИСКУССТВА ИНДИИ**

До начала 1970-х годов племенное искусство Индии находилось за рамками интересов исследователей и кураторов как в самой стране, так и за ее пределами, а сведения об изобразительных традициях племен были скудны и отрывочны. В наши дни мы наблюдаем совершенно другую картину: интерес к племенному искусству не только остается на высоком уровне, но и продолжает неуклонно расти. Это подтверждается все большим количеством выставок в США и Европе, полностью или частично посвященных живописи, скульптуре, музыке индийских племен. Наибольшей популярностью неизменно пользуются ритуальные росписи племени *варли*, ставшие своеобразным визуальным символом племенного искусства.

Изобразительная традиция варли привлекает европейцев своей загадочностью — многочисленные фигуры людей, животных, птиц, показанные в движении, неизменно интригуют зрителя, заставляют вглядываться в происходящее более внимательно. В отличие от других народных изобразительных традиций Индии, характеризующихся лубочной красочностью, яркостью и сложностью, росписи варли отличаются нарочитой простотой и схематичностью, напоминающей пещерные изображения первобытных художников. Для создания динамичного визуального ряда используются лишь элементарные геометрические фигуры и элементы — треугольники (фигуры людей и животных, составленные из двух треугольников, напоминают по форме песочные часы), спирали, квадраты, овалы.

Изначально носившее исключительно сакральный характер, искусство варли, буквально выплеснувшись за пределы ритуального пространства, сей-

час представлено в экспозициях многих музеев мира. Один образец имеется и в собрании МАЭ РАН, поэтому интересно проследить, каким образом настенные росписи, украшающие стены племенных жилищ и первоначально выполнявшиеся лишь в рамках комплексных ритуальных церемоний, не предполагавших самостоятельного эстетического значения, обрели столь широкую известность.

### Росписи варли — женское ритуальное искусство Западной Индии

Племя варли расселено в основном на территории двух современных индийских штатов — Махараштра (преимущественно округ Тхана) и Гуджарат (юго-восточные округа — Валсад и Данг). Общая численность этого малого народа Индии, согласно переписи населения 2001 г., — чуть менее миллиона человек [Census of India 2001].

Сегодня варли известны благодаря традиции создания самобытных ритуальных росписей, ставших популярными во всем мире в 1980-х годах благодаря творчеству Дживья Сомы Маше (Jivya Soma Mashe), который первым перенес традиционное искусство варли на бумагу и стал создавать и популяризировать его вне какой-либо привязки к ритуальным действиям.

Как известно, племенная религия в Индии характеризуется отсутствием иконографического воплощения божеств, а взаимодействие с ними возможно не напрямую, а лишь при помощи посредника — небрахманического жреца. В отличие от индуистских божеств, племенные боги неблагостны и отличаются свирепым характером, поэтому нуждаются не в почитании, а в постоянном умилоствлении. Ритуалы почитания при этом нерегулярны, имеют окказиональный характер и могут проводиться по случаю неурожая, засухи, болезней и прочих напастей. Регулярные календарные праздники, посвященные тому или иному божеству, отсутствуют, равно как и традиция возведения храмов (см. подробнее: [Pasayat 1997: 306–308; 1998: 109–110]).

Именно поэтому церемонии, связанные с созданием сакральных настенных изображений, довольно характерны для племенных сообществ в различных регионах страны. Эти росписи создаются при непосредственном участии жреца, следящего за надлежащим исполнением всех необходимых действий и вступающего в общение с изображенными божествами, впадая в состояние транса. Готовые рисунки обычно считаются буквальным вместилищем божественных сущностей.

Ритуальные росписи варли создаются исключительно замужними женщинами на внутренних стенах жилища и отличаются композиционной простотой, поскольку не несут никакой самостоятельной эстетической нагрузки. Стены покрывают коровьим навозом, а изображение наносят рисовой пудрой.

Росписи создаются в ходе проведения свадебного обряда, а также по случаю различных локальных праздников, например праздника Наг Панчми (*Nag Panchmi*), посвященного почитанию кобры. Состоят они обычно из двух-трех антропо- и зооморфных фигур, окруженных геометрическим орнаментом, и называются *chowk* (букв. «квадрат»). В центре композиции может находиться, например, богиня плодородия Палагхата, если изображение создается по случаю свадьбы, или свернувшаяся в кольцо змея при создании росписи,

посвященной Наг Панчми<sup>1</sup>. Все пространство вокруг центрального образа заполняется многочисленными фигурами животных, растений и людей, занятых повседневными хозяйственными делами или танцующих.

Нанесение росписей всегда сопровождается рецитацией соответствующих мифологических сюжетов и аудиальным сопровождением — как правило, особым ритмом барабанного боя, исполняемого деревенским магом и жрецом-ритуалистом в сопровождении ассистентов. Росписи, таким образом, объединяют в неделимое целое визуальный и устный нарратив, а также всю совокупность ритуальных действий [Brown 2009: 85].

В конце 1960-х годов правительство Индии в целях решения проблемы крайней бедности сельского населения изобрело оригинальную схему оказания помощи. 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]. Впервые схема была опробована, вероятно, в штате Бихар, который страдал от голода, вызванного сильной засухой. Всеиндийский совет по ремеслам обеспечил местных женщин бумагой, и они начали производить и продавать сюжеты традиционных настенных росписей *мадхубани* (*madhubani*). Затея увенчалась успехом, и женщинам племени варли в Махараштре также было предложено перенести сюжеты сакрального искусства на бумагу. Основанный в 1962 г. Музей племенной культуры в г. Пуна 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]. Дело, однако, приобрело неожиданный оборот: женщины продолжили традиционную практику создания росписей в ритуальных целях, зато мужчины скоро осознали перспективность перенесения изображения со статичного пространства стены жилого дома на мобильные носители. Одному из них удалось обрести мировое признание.

### **«Творец искусства»: художник Дживья Сомаше и его работа в собрании МАЭ**

Современный художник Дживья Сомаше, варли по этнической принадлежности, сегодня известен как открыватель искусства своего народа всему

---

<sup>1</sup> Этот праздник отмечается в месяце *шраван* (июль—август). В день праздника варли соблюдают пост, совершают омовение и обряд поклонения домашнему скоту, выпуская его свободно пастись. Вечером, когда животные возвращаются с пастбища, совершается обряд поклонения специально созданной к празднику росписи, которая называется *панчави* (*panchavi*), или *паччави*. Поклонение змеям, как отмечает индийский антрополог О. Джоши, является одной из важнейших тем росписей варли. Змея изображается свернувшейся в кольцо в центре композиции. Над фигурой змеи рисуется дерево с сидящими на нем павлином, обезьяной и собакой. Слева от них изображаются буйволы, тандоры, пахари, а справа — скорпион, тигр и змея [Joshi 2006: 146]. Индийский исследователь Д. Коппар, однако, видит в этой центральной фигуре не змею, а солярный символ, отмечая, что в это время сельскохозяйственный сезон находится в разгаре и люди поклоняются Солнцу за дарованное им процветание. Композиция росписи панчви центростремительна, все многочисленные окружающие фигуры людей и животных направлены к центральному символу [Korpar 1989: 45].

миру. Он вошел в историю как первый носитель культуры варли, представивший сакральную настенную живопись именно как объект искусства, перенеся ее в неизменном, как это представляется на первый взгляд, виде со стен жилища на бумагу.

И хотя первоначальный чрезвычайный интерес к искусству варли в целом и к Дживья Сома Маше как первому и самому яркому представителю этого направления в частности был обусловлен исключительно контекстом, в котором это искусство создается, сегодня художник получил несомненное признание своего таланта. Теперь искусствоведы не только воспринимают его как «рупор», транслирующий экзотические племенные религиозные представления, но и высоко оценивают уникальное творчество Маше. Его работы входят в собрания не только этнографических музеев, но и музеев современного искусства, а также были представлены на многих популярных аукционах Европы<sup>2</sup>. Несколько его работ хранится, по некоторым данным, и в собрании Британского музея [Schwartzberg: 306].

Искусство Маше, первоначально интересное своей новизной, необычностью, «примитивностью» и загадочностью, сегодня обрело самостоятельную ценность вне этнической привязки и дискурса «аутентичности» племенного искусства.

Художник родился в округе Тхана, в штате Махараштра, в 1934 г. Оставшись сиротой в трехлетнем возрасте, он обучился рисованию, помогая женщинам своей деревни в создании ритуальных росписей [Jain 2005: 503]. Вскоре он стал работать самостоятельно, оставшись, однако, верным традиционной форме визуального выражения и используя при создании своих работ традиционные материалы для проведения культовых действий, например рисовую пудру и коровий навоз. При этом уже в 70-х годах он писал картины на средства, полученные в качестве гонорара, то есть являлся профессиональным художником в полном смысле этого слова [Сингх 2008]. Начав с буквального воспроизведения простых сюжетов настенных росписей на мобильных носителях, со временем художник двигался в сторону усложнения визуального ряда и использования сюжетов, далеких от религиозного искусства. Амрита Сингх отмечает: «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].

После ряда выставок внутри страны (наиболее значимые — персональная выставка в галерее «Чемулд» (“Chemould”) в Бомбее в 1975 г. и выставка племенного искусства в Дели в 1976 г.), уже к началу 1980-х популярность Маше вышла на международный уровень, и он принял участие в крупных выставках за пределами Индии, например в работе Фестиваля Индии в Лондоне в 1985 г.

<sup>2</sup> В частности, на торгах известного французского аукционного дома “Artcurial” его работа “The Ant” («Муравей»), проданная в 2008 г. за 13 631 евро при стартовой цене 5000 евро, была представлена в одном ряду с работами Энди Уорхола, Виктора Вазарели, Александра Колдера и многих других известных художников современности.

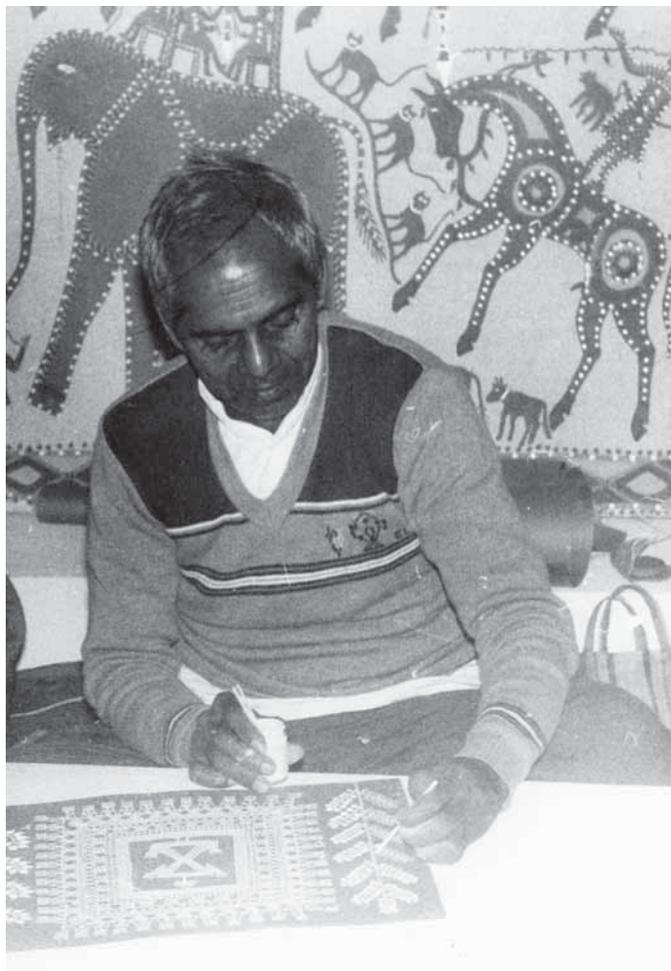


Рис. 1. Дживья Сомаше за работой. Государственный музей этнографии народов СССР. Ленинград, 1987 г. Фото из личного архива Н. Г. Краснодембской

[Коррар 1989: 256] и в выставке “Magiciens de la terre”, прошедшей в Национальном центре искусства и культуры им. Жоржа Помпиду в Париже (Centre national d’art et de culture Georges-Pompidou) в 1989 г. С тех пор он с неизменным успехом выставляется во многих музеях мира в Великобритании, Италии, Германии и США.

В ноябре–декабре 1987 г. Дживья Маше посетил и Советский Союз, работая на выставке «Традиционные ремесла Индии», устроенной по программе Советско-индийского фестиваля культуры в 1987–1988 гг. в Государственном музее этнографии народов СССР (ныне — Российский этнографический музей)<sup>3</sup>. Маше принял участие в ее работе наряду с другими мастерами из разных регионов Индии (рис. 1). Непосредственно во время выставки художник

<sup>3</sup> Посещение СССР является, по-видимому, малоизвестным фактом биографии Маше, несмотря на его популярность. Выяснилось, что о пребывании Маше в Советском Союзе ничего не известно даже французскому куратору, критику и исследователю творчества Д. С. Маше Эрве Педриолле (Hervé Pedriolle), с которым автору удалось связаться в рамках работы над исследованием.

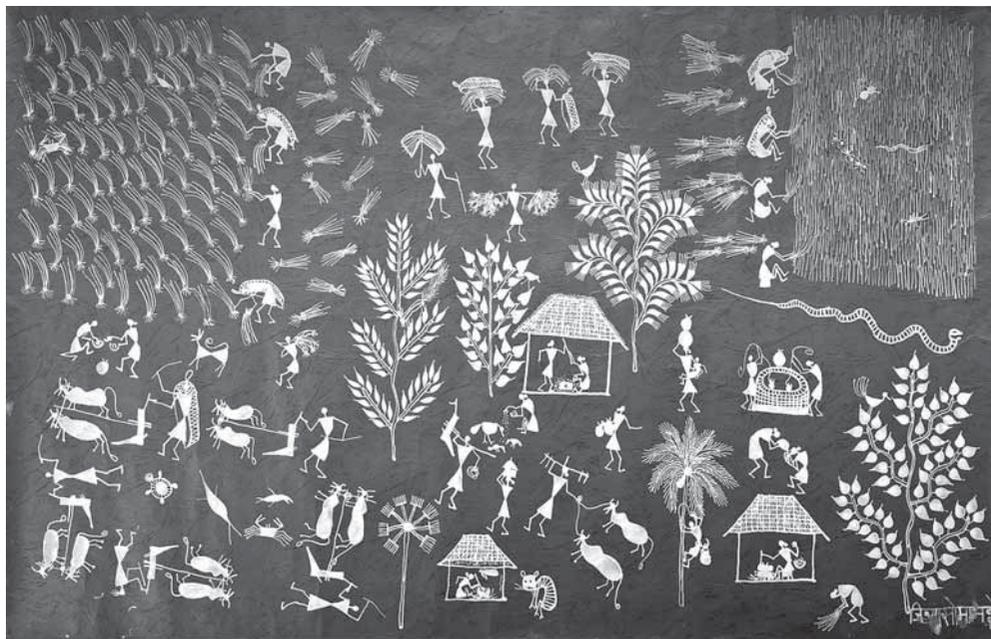


Рис. 2. Рисунок Д. С. Маше — племенного художника варли.  
МАЭ. Колл. № 6957-7

создал несколько работ, одну из которых приобрел Музей антропологии и этнографии, а еще одна, «Поклонение родовому божеству», была куплена Государственным музеем истории религии [Мазурина 2000]. Сейчас она находится в постоянной экспозиции музея. Несколько работ были также приобретены частными лицами; в настоящее время их судьба, к сожалению, неизвестна.

Работа, купленная МАЭ, зарегистрирована под коллекционным № 6957-7 (рис. 2). В состав коллекции № 6957 входят предметы, приобретенные индологами МАЭ на выставке, а также купленные у А. М. Бианки. Кроме рисунка Маше, коллекция включает несколько работ художника из Ориссы Арджуны Махараны, образцы народной скульптуры и вышивки, а также материалы и инструменты, использовавшиеся мастерами для работы (инвентаря Д. С. Маше среди них нет, насколько можно судить по описи) [МАЭ: Опись колл. № 6957].

Работа Дживья Маше из собрания МАЭ представляет собой рисунок размером 78×50 см, выполненный в очень узнаваемой манере: росписи варли невозможно спутать ни с какими другими. В нижнем правом углу находится характерный автограф художника. Судя по всему, материалами для работы художник был обеспечен на месте: рисунок выполнен на типичной плотной оберточной бумаге с фактурной поверхностью, фон работы — темно-серый, а не бурый или красный. Впрочем, художник часто выбирает в качестве фона самые разные цвета — от черного до светло-бежевого. Сюжет рисунка не имеет ничего общего с ритуальными росписями варли и представляет традиционные сельскохозяйственные занятия. 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”. Изобра-



Рис. 3. Д. С. Маше и британский художник Ричард Лонг. Фото Э. Педриолле

жены сцены сельской жизни: пахота, жатва, обрушка и помол риса, рыбная ловля, сбор пальмового сока, поход к колодцу за водой и т.д.» [МАЭ: Описание колл. № 6957].

Широкую популярность в Европе Маше получил несколько позже благодаря совместной работе с британским скульптором, фотографом и художником-авангардистом Ричардом Лонгом (Richard Long), работающим в стиле лэнд-арт и создающим свои инсталляции преимущественно из природных материалов (рис. 3). Проект «Дживья Соме Маше / Ричард Лонг: встреча в Индии» был задуман Эрве Педриолле, который жил в Махараштре в 1996–1999 гг., путешествуя от деревни к деревне и изучая народное и племенное искусство, и находился в постоянном контакте с обоими художниками.

Особенность проекта состояла в том, что его участники могли общаться исключительно посредством искусства: главной проблемой был языковой барьер. Француз Э. Педриолле почти не говорит по-английски, Д. С. Маше владеет исключительно языком варли, а британец Лонг знает лишь несколько слов по-французски (см.: [Pedriolle 2003]). Результатом эксперимента стали две совместные международные выставки Маше и Лонга в Германии (Museum Kunstralast в Дюссельдорфе, 2003) и Италии (Padiglione d'Arte Contemporanea в Милане, 2004). Э. Педриолле также является владельцем частной галереи современного индийского искусства в Париже, представляющей работы племенных и народных художников.

### **Искусство варли сегодня: за пределами ритуального пространства**

Произведенный художником на западного зрителя ошеломительный эффект 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. Скептики полагают, что массовое производство росписей варли может окончательно уничтожить традицию, а 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. Впрочем, некоторые авторы высказывают и другую, весьма спорную точку зрения: «Варли просты, но росписи их сложны. Изображения наполнены ритмом и ощущением движения, а фигуры выстроены в соответствии с художественной симметрией. Использование линий, пространства, орнамента — важные характеристики этого искусства. Глобализация способствовала выживанию этой локальной традиции и помогла ее развитию как искусства международного значения» [Joshi 2006: 130].

Такой небывалой популярности во многом способствовали простота и «примитивность» визуального ряда искусства варли. Предельно упрощенные, схематичные фигурки божеств, людей и животных, выполненные белой рисовой пудрой на красновато-буром охристом фоне, наводили на мысли о первобытном искусстве не только исследователей, но и рядовых зрителей. Ученые сравнивают изобразительные традиции пещерного и современного племенного искусства Индии (см., например: [Tribhuwan, Finkenauer 2003; Malla 2004]) и указывают на необходимость тщательного изучения последнего в целях лучшего понимания мировоззрения древних художников.

Искусство варли в силу своей архаичной «простоты» 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]. Подчеркнутая «сакральность» и «архаичность» традиции способствовали многократному повышению ее экономической рентабельности. Интересно, что рисунок работы Д. С. Маше из коллекции Эрве Педриолле украшает обложку изданной в 2010 г. монографии, посвященной вопросам археологии и никоим образом не затрагивающей круг проблем, связанных с современным племенным населением Индии<sup>4</sup>.

О том, насколько далеко изобразительная традиция варли вышла за пределы ритуального пространства, можно судить по ее востребованности и популярности в массовой культуре. Характерные фигурки людей и животных украшают холлы отелей, используются в качестве дизайна тканей или элементов оформления музейных залов. Так, шкафы одного из залов Племенного музея (Tribal Museum) в г. Ахмадабад украшены ими по всему периметру, притом что образцы росписей в его экспозиции почти не представлены (рис. 4). При экспонировании племенного искусства в Индии зачастую используются и вовсе странные принципы: к примеру, один из залов Музея племенной культуры в г. Пуна полностью посвящен работам Маше, имеющим эстетическую и историческую ценность (рис. 5), а в другом на абсолютно равных правах представ-

<sup>4</sup> См. обложку монографии: Smith Monica. "A prehistory of ordinary people". University of Arizona Press, 2010.



Рис. 4. Мотивы и персонажи росписей варли как элемент украшения выставочного зала. Г. Ахмедабад, Индия. Племенной музей. 2012 г. Фото автора



Рис. 5. Музей племенной культуры в г. Пуна, Индия. Общий вид зала. 2012 г. Фото автора



Рис. 6. Современные кустарные изделия массового производства. Экспонаты Музея племенной культуры в г. Пуна, Индия. 2012 г. Фото автора

лены современные китчевые вещи массового производства с использованием мотивов росписей варли, например вазы или коробки для хранения бумаги, без какого-либо пояснения существующей разницы контекстов (рис. 6).

Рекламная кампания корпорации «Кока-Кола» в 2010 г., приуроченная к празднику Дивали, может служить наиболее ярким примером популярности росписей варли в массовой культуре. «Come home on Deepawali!» — гласил лозунг кампании, созданной индийским отделением крупнейшего в мире рекламного агентства «McCann Erickson». В рекламном ролике молодой человек, очевидно студент, опоздавший на автобус до Дели, расстроившись, что не приедет домой к празднику (человеку, знакомому с индийскими реалиями, очевидно, что в Индии опоздание на автобус действительно может оказаться весьма трагичным), покупает в придорожном кафе бутылку холодной кока-колы и открывает ее с видом безнадежного отчаяния. Глядя на бутылку, он с грустной улыбкой произносит: «Happy Diwali». Из бутылки незамедлительно вырываются феерические залпы салюта и выскакивают характерные персонажи росписей племени варли. Человечки принимаются весело танцевать. Юноша в изумлении повторяет фразу «Happy Diwali», словно волшебное заклинание. Он весьма удивлен, однако чудеса на этом не заканчиваются: залпы анимационного салюта расцветчивают огнями ржавый старый автобус, украшая его гирляндами внезапно загорающихся маленьких лампочек. «На Дели!» — кричит сурового вида пожилой водитель, странным образом оказавшийся в кабине, и счастливый студент едет домой праздновать Дивали.

Помимо ролика, в рамках рекламной кампании были установлены рекламные щиты с изображением бутылки кока-колы и танцующих фигурок росписей варли, а персонажи украсили праздничные этикетки бутылок. Нельзя

не отметить, что идея была весьма удачной: бутылка с напитком, рассматриваемая на свет, по цвету удивительно напоминает буровато-охристый цвет покрытых в очистительных целях коровьим навозом стен — фона ритуальных росписей варли. Эта же традиционная красно-белая гамма представляет собой и цвет этикетки кока-колы, хорошо знакомый большинству жителей планеты.

Несмотря на огромные ресурсы, а также простоту исполнения рисунков, которые может создать любой профессиональный дизайнер, компания предпочла нанять для прорисовки персонажей племенного художника варли Нитина Ананда Дабхолкара (Nitin Anand Dabholkar). «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 решение этой задачи. 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 ее древнейших форм племенного искусства», — заявил Дабхолкар в официальном пресс-релизе рекламной кампании, а директор по маркетингу компании в Индии Ананд Сингх (Anand Singh) 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 наглядно 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 огромного населения страны. Индийский историк и музеевед Нила Карник высказывается по этому поводу определенно и категорично, указывая на «трагическую деконтекстуализацию» племенных изобразительных традиций: «Все больше узоров и мотивов племенного искусства, в особенности искусства племени варли, появляются на бумаге ручной выделки, полотенцах и краях сари, представляемые как примеры попыток создания “этнического шика”. Популярные фильмы представляют племенную культуру как идиллически-пасторальную, негородскую и чистую, абсолютно закрытую от модернизации и прогресса. Племенная музыка, танцы, наряды формируют отличительные особенности того, что называется “многоцветной Индией”, или “аутентичной” Индией, которую показывают иностранным туристам в красочных шоу пятизвездочных отелей» [Karnik 1998: 276]. Подчеркиваемые в процитированных фрагментах пресс-релиза идеи о «простоте», «аутентичности» и «древности» этого вида искусства демонстрируют, что форсированные усилия по созданию именно такого — «идиллически-пасторального» [Ibid.] — образа племенной культуры увенчались успехом.

В то же время невозможно отрицать, что Д. С. Маше посредством своего искусства сумел выразить 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 племени варли, работы

Д. С. Маше отражают неизменные ритмы племенной жизни» [Karnik 2002: 125]. И хотя некоторые специалисты полагают, что искусство Маше в последние годы стало «в высшей степени стилизованным» и «утратило магию» [Корраг 1989: 256], художник остается неизменно востребованным на протяжении вот уже сорока лет, и интерес к его творчеству сегодня не угасает.

На прошедшей в 2010 г. в парижском Музее на набережной Бранли (Musée du quai Branly) выставке “Other Masters”, посвященной племенному искусству Индии, Маше был представлен в отдельной секции «Современные художники» в качестве звезды экспозиции. В период с 15 мая по 21 октября 2012 г. в Фонде современного искусства Картье (Fondation Cartier pour l’art contemporain) в Париже прошла выставка “Histoires de voir: Show and Tell”, посвященная исследованию взаимосвязей современного и народного искусства. В выставке приняли участие более сорока современных художников со всего мира; в экспозиции были представлены три работы Маше<sup>5</sup>.

В наши дни племенное искусство Индии претерпело значительную функциональную трансформацию и стало частью хорошо отлаженного механизма индустрии арт-рынка. Весьма замечательно, что и в собрании МАЭ есть предмет, иллюстрирующий процесс трансформации племенного искусства от немых свидетельств женских ритуалов до разрекламированных массовой культурой лотов международных аукционов. Рисунок Дживья Сомы Маше № 6957-7 является, таким образом, уникальным произведением изобразительного искусства, имеющим несомненно высокую эстетическую ценность и историческое значение.

#### Источники

МАЭ РАН. Описание колл. № 6957.

Census of India 2001 [Перепись населения Индии за 2001 г.]. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://censusindia.gov.in/Tables\\_Published/SCST/scst\\_main.html](http://censusindia.gov.in/Tables_Published/SCST/scst_main.html) (дата обращения: 30.03.2012).

#### Библиография

Мазурина В. Н. Об индийской коллекции ГМИР // Россия–Индия: перспективы регионального сотрудничества. М., 2000. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.indianembassy.ru/docs-htm/ru/ru\\_01\\_04\\_t004.htm#ОБ%20ИНДИЙСКОЙ%20КОЛЛЕКЦИИ](http://www.indianembassy.ru/docs-htm/ru/ru_01_04_t004.htm#ОБ%20ИНДИЙСКОЙ%20КОЛЛЕКЦИИ) (дата обращения: 30.03.2012).

Сингх А. Г. Новые соединения: артикулируя Другого // Пункт назначения — Азия. Каталог. 2008. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.scca.kz/ru/Destination\\_Asia\\_Catalog/destination-amrita.htm](http://www.scca.kz/ru/Destination_Asia_Catalog/destination-amrita.htm) (дата обращения: 30.03. 2012).

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

Fondation Cartier pour l’art contemporain. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://fondation.cartier.com/#/en/art-contemporain/26/exhibitions/44/upcoming/248/in-paris-show-and-tell/> (дата обращения: 30.03.2012).

Jain J. Women artists of India // Women of India: Colonial and Postcolonial Periods. New Delhi, 2005. P. 501–523.

Joshi O.P. Art and Aesthetics in Tribes of Gujarat. Jaipur, 2006.

Karnik N. Musemising the tribal: why tribethings make me cry // South Asia: Journal of South Asian Studies. 1998. Vol. XXI. № 1. P. 275–288.

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.

---

<sup>5</sup> Информацию о выставке, фото и видео см. на официальном сайте Фонда Картье: <http://fondation.cartier.com/#/en/art-contemporain/26/exhibitions/294/all-the-exhibitions/248/histoires-de-voir-show-and-tell/> (дата обращения: 08.06.2013).

*Koppar D. H.* Forgotten Art of India. Baroda, 1989.

*Malla B. L.* Ethnographical approach to study rock art in the context of India // XXI Valcamonica Symposium, Arte Preistorica e Tribale. New discoveries, new interpretations, new research methods. Valcamonica, 2004.

*Pasayat C.* Tribal-Non Tribal interaction in Orissa: A Study of Samabi / Samaleswari Devi in Sambalpur // Contemporary Society: Tribal Studies. Vol. Two. Development Issues, Tradition and Change. New Delhi, 1997. P. 304–317.

*Pasayat C.* Tribe, Caste and Folk Culture. Jaipur; New Delhi, 1998.

*Pedriolle H.* Dialog: Richard Long, Jivya Soma Mashe. Cologne, 2003.

Press-Release: Coca-Cola India Celebrates Ancient Warli Folk Art Form. 2010. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.indiaprwire.com/pressrelease/food/2010101265016.htm> (дата обращения: 30.03.2012).

*Schwartzberg J. E.* Introduction to South Asian Cartography. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.press.uchicago.edu/books/HOC/HOC\\_V2\\_V1/HOC\\_VOLUME2\\_Book1\\_chapter15.pdf](http://www.press.uchicago.edu/books/HOC/HOC_V2_V1/HOC_VOLUME2_Book1_chapter15.pdf) (дата обращения: 30.03.2012).

*Tribhuwan R. D., Finkenauer M.* Threads together: a comparative study of tribal and pre-historic rock paintings. New Delhi, 2003.