

HISTORY OF THE EAST Universal History ИСТОРИЯ ВОСТОКА Всеобщая история

Научная статья

УДК 351.852.13

<https://doi.org/10.31696/2618-7043-2024-7-1-85-98>

Исторические науки

Étude гималайских и тибетских коллекций Парижа: история формирования, определения, подходы

Денис Александрович Кораблин

Институт востоковедения РАН, Москва, Россия,

d.korablin@ivran.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0697-2110>

Аннотация. Французское слово “étude”, стоящее в заглавии настоящей статьи, переводится как «изучение», «исследование», но также, применительно к искусству, имеет и следующее значение – «предварительный набросок», созданный для последующего уточнения. Гималайская и тибетская культура и искусство с начала XX в. привлекают к себе все большее международное внимание, а импульс, обеспечивающий рост интереса к этим регионам, был обусловлен потерей Тибетом независимости и государственности, что в дальнейшем отразилось и на принципах организации музейных коллекций и подходов к их классификации. Цель настоящей статьи – составить представление о современном состоянии и становлении коллекций гималайского и тибетского искусства в государственных музеях и частных коллекциях Парижа, а также проследить изменения в восприятии и описании экспонатов во второй половине XX в. Также ставится вопрос о соответствии используемой терминологии в связи с появлением ряда коллекций искусства племен и этнических меньшинств гималайского региона в начале 1980-х гг. Это позволило прийти к выводу, что появление нового жанра племенного искусства привело не только к пересмотру существующей терминологии, используемой в искусствоведении и музейном деле, но и способствовало возникновению новых тенденций в описании, восприятии и понимании искусства Тибета и Гималаев.

Ключевые слова: Тибет; Непал; Гималаи; гималайский регион; музеи Парижа; частные коллекции; племенное искусство



Контент доступен под лицензией Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция-СохранениеУсловий») 4.0 Всемирная.

© Кораблин Д. А., 2024
© Ориенталистика, 2024



Благодарности. Автор благодарит Фредерика Ронда (галерея “Indian Heritage”) и Веронику дю Лак (галерея “Alain Bovis”) за предоставленные материалы и информацию, используемую при подготовке статьи.

Для цитирования: Кораблин Д. А. Étude гималайских и тибетских коллекций Парижа: история формирования, определения, подходы. *Orientalistica*. 2024;7(1):000–000. <https://doi.org/10.31696/2618-7043-2024-7-1-85-98>.

Original article

History studies

<https://doi.org/10.31696/2618-7043-2024-7-1-85-98>

Étude of the Himalayan and Tibetan collections of Paris: history of formation, definitions, approaches

Denis A. Korablin

*Институт востоковедения РАН, Москва, Россия,
d.korablin@ivran.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0697-2110>*

Abstract. The French word “étude” in the title of this article means “study”, “research” and (as applied to the art) “a preliminary sketch, which usually needs further clarification”. Since the beginning of the 20th cent., Himalayan and Tibetan culture and art continue attracting attention. This is due to fact that Tibet lost its independence and, consequently, ceased being a state. This political fact later affected the principles of the organization of museum collections and identified the approaches to their classification. The article is an attempt to get a clear idea of the current state and formation of collections, which deal with Himalayan and Tibetan art in state museums and private collections in Paris. The author also seeks to trace changes in the perception and description of exhibits in the second half of the 20th century. He also researches the terminology used in connection with the appearance of a number of collections of tribal art of ethnic minorities of the Himalayan region in the early 1980s. This research resulted in conclusion about the emergence of a new genre of tribal art, which in its turn resulted in revision of the existing exhibition / museums terminology and significantly contributed to the emergence of the new trends in the description, perception and understanding of the art of Tibet and the Himalayas.

Keywords: Tibet; Nepal; Himalayas; Himalayan region; Paris museums; private collections; tribal art

Acknowledgements: The author expresses his sincere thanks to Frédéric Rond (Indian Heritage Gallery) and Véronique du Lac (Alain Bovis Gallery) for the materials provided for the preparation of the article.

For citation: Korablin D. A. Étude of the Himalayan and Tibetan collections of Paris: history of formation, definitions, approaches. *Orientalistica*. 2024;7(1):85–98. (In Russ.). <https://doi.org/10.31696/2618-7043-2024-7-1-85-98>.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0).

**Появление первых коллекций. Подходы, термины, понятия**

Франция имеет давние традиции изучения Тибета и Гималаев несмотря на то, что этот регион непосредственно не входил во французские колониальные территории и для исследователей, военных и администраторов был закрыт, в то время как Великобритания начиная со второй половины XIX в. непосредственно конструировала и определяла границы и связи в гималайском регионе. Однако следует упомянуть, что это не мешало французским востоковедам и путешественникам действовать созвучно, а порой и в кооперации с ориенталистскими идеологиями других европейских стран, дабы создать и нанести на карту своих знаний о Востоке горные пространства Южной Азии. Например, в 1908 г. одновременно в Париже и Лондоне прошли первые выставки, посвященные тибетскому искусству и скульптуре: Британский музей представил экспонаты, привезенные из похода Ф. Янгхазбенда (1863–1942) в Тибет, а в Музее Гиме (ныне Национальный музей восточных искусств — музей Гиме (фр. Musée national des Arts asiatiques — Guimet), далее — музей Гиме) публика смогла ознакомиться с коллекцией основоположника французской тибетологии Жака Бако (1887–1965). Ж. Бако, а также Гюстав-Шарль Туссен (1869–1938) — колониальный служащий, судья, востоковед, член Географического и Азиатского обществ Парижа, который предпринял ряд путешествий по Азии, включая Тибет и Ладакх, смогли собрать значительное количество предметов искусства Гималаев, Тибета, Китая и сопредельных территорий. Благодаря их вкладу в парижских музеях и были составлены первые коллекции¹. Свой вклад внесла и Александра Дэвид-Ниель (1868–1969) — французская оперная певица, обретшая мировую известность как первая женщина-путешественник, посетившая столицу Тибета Лхасу в 1924 г. Вернувшись во Францию, она обосновалась в г. Динь-ле-Бен, создав там «Самтен-Дзонг» («Обитель размышления»), выполнявшую функцию тибетского культурного центра, и посвятила себя изучению и практике буддизма, а также написанию различных книг мемуарального характера. Через год после ухода А. Дэвид-Ниель из жизни ряд предметов из ее коллекций был передан Музею Гиме и Музею Человека.

Вместе с тем следует отметить, что на сегодняшний день различные музеи, архивы и коллекции Франции — и Парижа в частности — не имеют хоть сколько-нибудь общего каталога, который мог бы связать между собой такое обширное направление, как искусство гималайского региона и Тибета². В том числе и в плане каталогизации предметов искусства нет устоявшегося терминологического аппарата. П. Дольфус в статье «Крупнейшие тибетские и гималайские коллекции во Франции» предприняла попытку обобщить и дать оценку понятиям «Тибет» и «Гималаи», используемым в отношении коллекций, которые представлены в наиболее известных музеях и собраниях Франции [Dollfus, 2004]. Однако в данной статье предпринимается попытка развить

¹ Ж. Бако пожертвовал часть своей обширной коллекции в Музей Гиме в 1912 г., а в дальнейшем — и в Музей Человека (фр. Musée de l'Homme).

² Французский исследователь гималайского региона Паскаль Дольфус отмечает, что отсутствует даже простой список учреждений, располагающих материальными объектами, фотографиями, фильмами, звукозаписями, картами и рукописями, относящимися к упомянутым территориям.



некоторые ее тезисы с учетом влияния, оказанного частными коллекционерами так называемого гималайского племенного искусства, сместив оптику восприятия с Тибета на Гималаи как регион, в котором можно проследить единую культурно-историческую общность и самобытный характер искусства, о чем более подробно будет сказано в последней части работы.

Так или иначе, коллекции, представленные в музеях и галереях Парижа, автор оценивает и воспринимает уже с позиции современности, поскольку привычный и наиболее часто употребляемый термин «Тибет», которым преимущественно пользовались для описания коллекций в течение XX в., является слишком расплывчатым наименованием и одновременно напрямую зависит от времени и контекста. Во многом это связано с ходом исторических и политических событий первой половины и середины XX в., происходивших в Южной Азии и Гималаях, оказавших непосредственное влияние на формирование европейских коллекций. Обозначу ряд наиболее характерных тенденций:

- изучение буддизма европейскими исследователями имело в своем основании текстологические исследования, которые в первую очередь опирались на европейские библиотеки, что создавало две параллельных, но и взаимоисключающих тенденции, влияющих на рецепцию тибетского буддизма: первая заключалась в нахождении исконной традиции буддизма, существовавшей в Тибете, вторая же, наоборот, проявлялась в поисках подтверждения региональных форм тибетского буддизма в Гималаях как буддизма, пришедшего в упадок и преисполненного суеверий;
- как указывает тибетолог К. Харрис в основательной работе «Музей на Крыше Мира: политика, искусство и репрезентации Тибета» [Harris, 2014], одним из значимых событий, повлиявших на формирование представлений о «тибетском буддийском искусстве» было вторжение англичан в Тибет в 1903–1904 гг.: военные трофеи, добытые в Тибете, задали тон коллекционированию предметов тибетской материальной культуры;
- с момента «открытия Тибета» в истории европейского коллекционирования стала складываться определенная структура собраний, основанная на ряде идей и представлений, объединенных вместе, чтобы создать единый образ Тибета, который был бы реальным ровно настолько, насколько представлял себе сам создатель коллекции. Отсюда то, что не вписывалось в проект построения заданного образа, зачастую попросту «выносилось за скобки» и исключалось из состава коллекций;
- еще одно событие, принципиально изменившее ход формирования гималайских и тибетских коллекций — это 1951 г., когда Тибет как государство прекратило свое независимое существование, а Непал, благодаря тибетским беженцам, закрытию границ и торговых путей с Тибетом, перенял эстафетную палочку «тибетизации». Этот процесс стал одним из социокультурных феноменов второй половины XX в., происходивших в гималайском регионе.



Перечисленные факторы оказали непосредственное влияние на создание коллекций, описание и категоризацию предметов гималайского искусства, тем не менее термин «Тибет» по-прежнему остается приоритетным при упоминании большинства коллекций, поскольку в него вкладываются (а иногда, наоборот, исключаются) следующие значения:

1. Тибет как цивилизация, имеющая тысячелетнюю историю, а также политические признаки государства до 1951 г.;
2. Тибет — это цивилизация, которая имела культурное, религиозное, лингвистическое влияние на различные сопредельные области — как в сторону гималайского хребта: Индия (районы Ладакх, Занскар, Спити, Лахул и Сикким), Непал и Бутан, а также на северо-запад, в районы Амдо и Кхам, которые входят в китайские провинции Ганьсу, Сычуань, Цинхай, Юньнань, так и на Запад — Гилгит-Балтистан (Пакистан). Религиозное влияние, в первую очередь, связано с буддизмом, в этом случае речь идет уже не только о географически сопредельных регионах, но и о таких отдаленных от Тибета территориях, как Монголия, Бурятия или Калмыкия;
3. В современном политическом значении: Тибет как Тибетский автономный район (ТАР) — административный район КНР, созданный в 1965 г. (кит. Сицзан). Примечательно, что в самом Китае также возрос спрос на произведения тибетского искусства. Эта тенденция встраивается в нарратив уже китайского культурного наследия и непосредственно связана с процессом музеефикации основных символов тибетской теократии, например, создание музея во дворце Потала в Лхасе [Cheng, 2023];
4. Тибет как особое воображаемое пространство, исторически связанное с так называемым процессом «производства знаний о Тибете»: воспроизведение искомого образа оказало влияние на построение многих коллекций и выбор экспонатов в начале XX века.

Таким образом название «Тибет», выступая в качестве лингвистического символа, воспринимаемое как обозначение конкретного места (тем более, что оно географически неразрывно связано с Гималаями) мало о чем в действительности может сообщить, когда заходит речь о конкретном предмете экспонирования.

Несколько иначе дело обстоит с Гималаями или гималайским регионом, поскольку в целом описание с использованием этих терминов складывается к 1960-м гг., когда появляются подробные исследования по искусству Непала. Сегодня, если речь заходит о Гималаях или гималайском регионе в контексте описания коллекций или отдельно взятых предметов, то обычно подразумеваются следующие три группы значений:

1. В политическом значении — Гималаи как горная система, пролегающая через следующие страны: Индия, КНР, Непал, Бутан, Пакистан — и являющаяся их составной частью;
2. В географическом значении — Гималаи как горная система, которая с севера ограничена Тибетским нагорьем, а с юга Индо-Гангской равниной. Северо-западная оконечность Гималаев — это долина реки Инд,



- делающая изгиб в районе одного из десяти гималайских восьмитысячников — горы Нанга-Парбат. Юго-восточной оконечностью Гималаев считается гора Намча-Барва, которую огибает река Ярлунг Зангбо, верховье реки Брахмапутры, тем самым создавая видимую границу³;
3. В культурном значении Гималаи — это пространство, в котором встреча различных культур, происходила на высокогорных тропах или торговых путях, что обуславливало процессы возникновения транскультурации и трансграничности. Именно процесс переноса отдельных элементов соседствующих культур (при наличии сложной структуры объекта и его образа) стал одной из наиболее характерных черт, присущих гималайскому региону.

Так или иначе, различные понятия и подходы, применяемые для описания коллекций и экспонатов, были актуальны на момент их создания, а в дальнейшем их перенос или включение в другие коллекционные группы мог принципиально менять изначально заданный образ. Это подтверждается рядом переносов и разделений коллекций, имевших место в парижских музеях: речь идет о разделении коллекции Ж. Бако между Музеем Человека и Музеем Гиме во второй половине XX в., также в 1964 г. в Музее Гиме был открыт новый тибето-непальский отдел.

В музеях Парижа, которые будут упомянуты далее, искусство гималайского региона в основном представлено искусством Тибета и Непала, и чаще всего для описания экспонатов используются следующие уточняющие признаки: региональный (в данном контексте политико-географический), религиозный, этнический. Примечательно, что ранее используемый термин «гималайский» зачастую свидетельствовал о недостатке сведений о том или ином объекте, в то время как общемировая тенденция в области искусствоведения все более склоняется к употреблению упомянутого термина (с последующим зонтичным описанием) как наиболее удачно описывающего искусство и культуру этой обширной территории. Отдельно следует заметить, что квалификация стиля, будь то тибетский или неварский, характерна для описания коллекций, возникших после второй половины XX в., когда появляются различные перемещенные предметы или предметы, имеющие неустановленное происхождение, что в конечном счете привело к изменению акцентов и ассоциаций, а порой и смешение понятий, связанных с Тибетом и Гималаями.

Государственные музеи — основа тибетских и гималайских коллекций Парижа

Музей Гиме

Музей Гиме, первоначально основанный в Лионе в 1879 г. крупным французским предпринимателем Эмилем Гиме (1836–1918), был перенесен в Париж спустя десять лет, в 1889 году. Задуман он был как музей, специализировавшийся на коллекциях Древнего Египта, античности, а также искусства стран Азии. Однако постепенно, на протяжении XX в., Музей Гиме все больше стано-

³ Вопрос точности северо-западных и юго-восточных границ горной системы Гималаев оспаривается некоторыми исследователями в области геологии и остается дискуссионным.



вился сокровищницей искусства стран Южной и Юго-Восточной Азии. Знаменательным событием в истории музея, предопределившим специализацию его собраний, стало прибытие в 1912 г. значительной коллекции бронзовой скульптуры, в том числе имеющей китайское влияние, которую смог собрать Ж. Бако во время его экспедиций в Восточном Тибете. В настоящее время в музее функционирует отдел, посвященный Гималаям и насчитывающий вместе с запасниками свыше полутора тысяч экспонатов⁴. В основном это предметы буддийского и индуистского религиозного искусства, классифицированные по региональному признаку (Тибет, Непал), в то же время, как указано в презентации гималайской коллекции на официальном сайте музея, «китайзированный»⁵ взгляд на искусство Тибета доминировал на протяжении большей части столетия. Только в 1960-е гг. XX в. коллекции музея расширили свою палитру гималайского искусства благодаря поступлению экспонатов из Непала.

Важно отметить, что гималайская коллекция музея является одной из самых крупных в Европе, а сам Музей Гиме ориентирован не только на ознакомление широкой аудитории с искусством Азии, но и является научным учреждением и крупным исследовательским центром, активно работающим со своими архивами. В частности, архив музея содержит порядка 22 000 фотографий, сделанных в период с 1975 по 1991 г. в Тибете, Непале, Бутане и индийских Гималаях (Кашмир, Ладакх, Сикким и Дарджилинг) [Dollfus, 2004], а также в Непале.

Музей Человека

Основанный незадолго до начала Второй мировой войны Музей Человека, по задумке его основателя — этнолога Поля Риве (1876–1958), самым своим названием был призван продемонстрировать единую историю человечества, этапы зарождения материальной и духовной культуры в различных уголках планеты. Объединив под своей крышей коллекции Музея этнографии Трокадеро (фр. Musée d'Ethnographie du Trocadéro) и Национального музея естественной истории (фр. Muséum national d'Histoire naturelle), вновь созданный музей давал возможность представить общую картину происхождения человечества. После принятия решения о создании Музея на набережной Бранли (фр. Le musée du quai Branly, далее — музей Бранли) значительная часть искусства коренных народов Африки, Океании, Америки и Азии переместилась именно туда.

Сегодня в постоянной экспозиции музея не представлено тибетское или гималайское искусство как таковое, однако в фотоархиве Музея человека хранится около 3000 различных снимков, каталогизированных по странам и этническим группам, а также ряд отчетов о полевых исследованиях, которые проводились Национальным центром научных исследований (фр. Centre national

⁴ Эти данные представлены в презентации отдела «Гималаи» на официальном сайте Музея Гиме: URL: <https://www.guimet.fr/collections/himalaya/> (accessed: 20.05.2023).

⁵ Архив Музея Гиме формировался благодаря рукописям, манускриптам и иным предметам, привезенным из китайских экспедиций востоковеда и синоведа Поля Пеллио (1878–1945).



de la recherche scientifique — CNRS) в Непале с целью сбора сведений о материальной культуре различных этнических групп.

Музей Бранли

Созданный в 2006 г. Музей на набережной Бранли на базе коллекций Музея Человека и национального Музея искусств Африки и Океании (фр. Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie) должен был наиболее ярко продемонстрировать достояние искусства коренных народов Африки, Азии, Америки и Океании. Коллекция музея чрезвычайно разнообразна как по упомянутым регионам (т. е. охватывающая весь мир), так и по своему составу (фотографии, музыкальные инструменты, текстиль, скульптуры, маски и т. д.)⁶, хотя постоянная экспозиция представляет собой в основном так называемое племенное и традиционное искусство. При этом коллекция гималайского региона (который входит в часть отдела «Азия») представлена небольшим количеством предметов: это несколько масок из коллекции М. Пети⁷, который передал их в дар музею в 2010 г., а также несколько тханок и костюмов мистери Цам из собрания Ж. Бако. Классификация предметов осуществлена по региональному и этническому признаку (например, деревянная маска божества Бхайравы (71.1969.1113.1) описана как неварская, регион Непал (Бхактапур), а тханка с изображением Миларепы (71.1934.6.11) отнесена к Китаю, т. е. в соответствии с современными политическими реалиями. Представленная классификация музея Бранли, как можно убедиться, является наиболее современной и детализированной, а также учитывает текущую политическую ситуацию и динамику существующих представлений о гималайском регионе.

Примитивное, племенное искусство и частные коллекции

В 1970-е гг. процесс изучения ранее неизвестных форм гималайского искусства интенсифицировался благодаря открытым границам Непала и Тибета (уже как части КНР), что способствовало появлению разнообразных частных коллекций и увеличению количества выставок в Париже и других городах Западной Европы. Как указывает в своей работе коллекционер Макс Ицковиц, «по мнению наиболее авторитетных знатоков, в Европе не было и следа “примитивного” искусства до 1980-х гг.»⁸. До конца 70-х — начала 80-х гг. XX в. различные специалисты и коллекционеры по-разному определяли и категоризировали экспонаты коллекций, связывая их либо с тибетским «ламаистским

⁶ Количественные данные, содержащиеся в презентации музея, свидетельствуют о том, что общий перечень экспонатов насчитывает более 370 000 единиц, 700 000 иконографических произведений, а также более 200 000 справочных материалов. См.: URL: <https://www.quaibrantly.fr/en/collections/all-collections/history-of-the-collections> (accessed: 20.05.2023).

⁷ Художник и частный коллекционер, специалист по гималайскому искусству.

⁸ Как упоминает М. Ицковиц, подобные предметы были добыты еще в ходе экспедиции шведского востоковеда и путешественника С. Гейдина (1865–1952), но не привлекли внимания исследователей (см.: [Itzikovitz, Goy, 2009, p. 18].)



искусством»⁹, либо представляя в качестве части отдельного направления азиатского искусства: это могли быть совершенно различные предметы декоративно-прикладного искусства — оружие, тханки, текстиль, ковры и т. п.

В начале 1980-х гг. наметилась вполне определенная тенденция: к удивлению многих специалистов, обнаружилось отдельное направление, ранее не замечавшееся многими знатоками региона¹⁰, — это предметы, выполненные в технике резьбы по дереву, которые не укладывались ни в одну из существующих классификаций, а потому зачастую игнорировались как нечто чуждое, случайное и не представляющее интереса¹¹. Так, в 1981 г. в Париже состоялась выставка в галерее “l’Île du Démon”¹², которая стала знаковым событием¹³ по следующим причинам:

- на ней были представлены предметы, созданные исключительно в технике резьбы по дереву, причем речь идет не об известных образцах, обнаруживающих в себе характерные признаки тибетского, непальского, неварского стиля и имеющих выраженное буддийское или индуистское влияние. В фокусе внимания оказалась именно деревянная скульптура, которая была обозначена как племенное искусство Непала;
- упомянутая выставка задавала некоторые рамки и своего рода стандарты будущих коллекций и каталогов: это прежде всего деревянные предметы, такие как *пурбу*¹⁴, *дхьянгро*¹⁵, *гурра*¹⁶, антропоморфные статуи и, конечно же, маски¹⁷.

Маски — благодаря своей образности и выразительности — становятся визитной карточкой нового направления. Вот что об этом говорит один из основоположников коллекций примитивного искусства М. Пети: «Если влияние Тибета и Индии очевидно на северных и южных границах страны, то истинно непальская самобытность преобладает в традиционных произведе-

⁹ Термин «ламанский» по-прежнему употребляется в описании ряда коллекций и предметов, имеющих буддийское происхождение или относящихся к религии бон.

¹⁰ Отчеты полевых исследований, проведенных в Непале в 1960–1970 гг., не содержат сколько-нибудь информативных упоминаний об использовании масок в ритуальных или религиозных целях.

¹¹ Следует отметить, что М. Пети также приводит схожие данные о том, что в конце 1970-х гг. маски поначалу вызвали сомнение и недоумение среди специалистов в части их использования.

¹² Выставка проходила с 14 мая по 4 июня 1981 г. По итогам выставки был опубликован каталог (Catalogue “Art tribal du Népal” – œuvre collective).

¹³ На это указывают также Ж. Краускопф и Ф. Панье.

¹⁴ *Purbu* – трехгранный ритуальный кинжал, имеющий широкое распространение в религиозных практиках гималайского региона.

¹⁵ *Dhyāngro* – музыкальный инструмент в виде барабана на рукояти, которая традиционно изготавливается в форме пхурбы.

¹⁶ *Ghurra* – фрагмент деревянной конструкции, предназначенной для взбивания молока и приготовления масла, как правило украшенный искусной резьбой из геометрических элементов, животных, изображений божеств.

¹⁷ Например, каталог галереи “Indian Heritage” за 2019 г. состоит преимущественно из подобных предметов (см.: [Rond, 2019]).



ниях искусства срединных гор (Middle Hills)¹⁸, которые занимают большую часть территории — от отдаленных и суровых западных территорий к более холмистым ландшафтам центра и востока» [Rond, 2021, p. 8]. М. Пети подчеркивает, что в масках (особенно), но также и в других произведениях декоративно-прикладного искусства упомянутого региона проявляются очертания самобытного стиля без непосредственной отсылки к формам классического индо-тибетского искусства [Petit, 1995, p. 15].

Зарождавшееся направление требовало некоторого терминологического закрепления, стремилось найти свою нишу. Французский исследователь Жизель Краускопф отмечает, что именно благодаря маскам был сделан шаг к формированию «племенного гималайского искусства». Новые «гималайские» выставки объединили под одной вывеской совершенно различные маски Непала, Тибета, Бутана, а затем, несколько позднее, и сопредельных штатов Индии (Аруначал-Прадеш, Сикким, Утарраканд, Химачал-Прадеш).

Следует подчеркнуть, что это направление с осторожностью можно рассматривать как самостоятельный этап в истории гималайских исследований, теперь научные достижения и открытия осуществляются не только этнологами, антропологами и тибетологами, но и так называемыми культурными брокерами — ряд исследователей обращает внимание на влияние контркультуры и движения хиппи, заполонивших долину Катманду начиная со второй половины 1960-х гг.¹⁹ Им навстречу шли различные дилеры, которые скупали эти маски в отдаленных районах и деревнях, лишая возможности проследить их происхождение и назначение *in situ*.

Завершают этот картину коллекционеры и владельцы галерей, которые принялись за самостоятельное написание «биографии» каждого из объектов. Так появились довольно прочные представления о связи племенного искусства с шаманскими практиками — прежде всего, ношение масок приписывалось непальским шаманам, которые надевали и носили их во время исполнения ритуалов. Непальский шаманизм, по справедливости, считается весьма синкретичным религиозным явлением, но у специалистов не было достаточных данных, которые могли бы свидетельствовать о том, что племенные маски непосредственно связаны с шаманскими практиками²⁰. Удивительным образом образовавшиеся научный и информационный пробел быстро заполнялся различными легендами, в создании которых мог принять участие собиратель и популяризатор подобных коллекций. Шаманский миф оказался весьма привлекательным и долгоживущим: даже современный каталог Музея Бранли

¹⁸ Среднегорье – географическое наименование области Непала, расположенное между тераями (заболоченными и равнинными территориями, находящимися на границе Индии и Непала) и Большими Гималаями.

¹⁹ Столица Непала Катманду во второй половине XX в. стала своего рода культурным перекрестком. Этот процесс подробно описан в работе американского антрополога М. Лехти (см.: [Лехти, 2022]).

²⁰ На это обстоятельство ссылается и коллекционер Фредерик Ронд, который обращает внимание, что ему только однажды удалось обнаружить фотографию, где шаман, проводящий ритуал, запечатлен в кадре непосредственно в маске (см.: [Rond, 2021, p. 37]).



указывает на то, что эти маски принадлежат шаманам [*Statues: dans les collections du musée du quai Branly — Jacques Chirac*, 2019] — подобные обобщения продолжают кочевать из одного издания в другое.

В целом же, представление о гималайских шаманах и их тайных обрядах во много повторяет троп Тибета, только здесь вопрос ставится более артикулировано, как эти яркие предметы оказались вне фокуса внимания для нескольких поколений тибетологов, этнологов и антропологов. При этом описание и конфигурация, связанная с имеющимися ранее импликациями была уже недостаточна, шаманизм, тантризм, буддизм и индуизм требуют для себя новой рамки, новой объединяющей парадигмы, в которой они будут мирно сосуществовать в постоянном синтезе. Тем самым племенное и примитивное искусство выстраивает свою идентичность, отталкиваясь и обособляя себя от тибетских и индийских влияний, с одной стороны, а с другой совершает самостоятельный шаг в новое культурное пространство под названием Гималаи. К подобному выводу приходит и Ж. Краускопф, подчеркивая, что «ассоциация «Тибет» + «Непал» под спорным географическим названием «Гималаи» институализировалась после прихода на Запад предметов с неизвестным происхождением, в основном изделий из бронзы и тханок, как «непальских», так и «тибетских». Повторяющееся использование термина «Гималаи» сигнализирует о возникшем разрыве и переустройстве, которые следует рассматривать в контексте рождения нового рынка, отмеченного открытием Непала для туризма и закрытием Тибета, перешедшего под опеку Китая. «Перевезенные тибетскими беженцами или украденные из Тибета и добавленные к другим коллекциям, эти предметы искусства начали новую жизнь на рынках Катманду, Гонконга или Дели, фетишизируя единое представление исчезнувшей страны в политически чувствительном контексте. Так или иначе, когда возникло такое смешение всех категорий и стилей, на передний план было выдвинуто искусство Гималаев, объединившее под одним названием имеющееся разнообразие» [Krauskopff, 2016]. И эта тенденция характерна не только для музеев и коллекций Парижа и Франции. Так, например, американский тибетолог и искусствовед Джефф Уотт, занимавшийся созданием тибетских и гималайских коллекций для Нью-Йоркского художественного музея им. Д. Рубина²¹ и запустивший масштабный онлайн-ресурс и базу данных гималайского искусства и иконографии под названием “himalayanart.org”, говорит, что по мере добавления образцов из различных регионов, таких как долина Сват (Пакистан), Кашмир, Гималаи, Тибет, Северный Китай, Внешняя Монголия, Южная Сибирь и Казахстан, появился ряд художественных стилей, которые уже нельзя было объединить и назвать тибетским искусством, и в 2002 г. ему пришлось присвоить новое название ресурсу — *Himalayan art* [*On Bells, Whistles, Hats, and Number Sets...*, 2018].

Параллельно с окончательным закреплением единого термина коллекционерами по мере поступления новых экспонатов велась и исследовательская работа. Так, еще один французский исследователь и популяризатор племенного искусства гималайского региона Франсуа Панье в 1990 г. создает

²¹ Художественный музей Рубина в Нью-Йорке обладает одной из крупнейших коллекций гималайского и тибетского искусства в Северной Америке.



ассоциацию развития культур Гималаев (фр. Association pour le Rayonnement des Cultures Himalayennes), которая ставит перед собой задачи сбора информации, развития, сохранения и популяризации исчезающих и наименее заметных направлений гималайских культур. Кроме того, наиболее известные коллекционеры Парижа М. Пети, Ф. Панье, А. Бува и Ф. Ронд сегодня создают и новые подходы к объекту изучения: «классическим» признается то искусство, которое в ранее созданных музейных коллекциях традиционно определялось по религиозному, региональному и этническому признакам. В дополнение к классическому искусству Гималаев появляется и племенное искусство. Ф. Ронд в каталоге-исследовании «Путеводитель по непальским маскам» [Rond, 2021] предлагает следующую классификацию — разделять маски на классические и племенные:

- *Классические*. В эту категорию входят те маски, которые были ранее классифицированы как: ламаистские маски северного Непала (относящиеся к буддизму и религии бон), неварские маски (долина Катманду и Западный Непал), индуистские маски (восточные тераи), индуистские маски (Западный Непал);
- *Племенные*. К ним Ф. Ронд предлагает относить маски, которые, несмотря на отдельное влияние сюжетов, характерных для буддийских и индуистских масок, имеют «нестереотипные» черты.

В упомянутом путеводителе также предлагается и некоторая новая методология, отвечающая вызовам, с которыми сталкиваются исследователи гималайских этнических групп: внутренняя миграция населения в поисках заработка, утрата традиционных обычаев и верований в деревнях, а вместе с этим и прекращение передачи линии мастерства следующему поколению. Ф. Ронд посредством наложения нескольких типов карт:

- Первая, дендрологическая, локализует происхождение так называемых мягких и твердых пород дерева, в зависимости от климата;
- Вторая обозначает зоны религиозного влияния — ламаистского (буддизм и бон) и индуистского;
- Третья фиксирует социально-экономические характеристики региона, выявляя, насколько бедность или относительное благосостояние населения влияет на изысканность мастерства и применяемых изобразительных средств. На ней указано пять географических направлений: Запад, центр (Север), центр (Юг), Северо-Восток и Юго-Восток.

В предисловии к упомянутому исследованию М. Пети отмечает: «При таком распределении можно увидеть, что речь идет уже не об этнических стилях, а скорее о “центрах стиля” — в том смысле, в каком мы привыкли понимать, когда специалисты говорят об африканском искусстве» [Rond, 2021, p. 17]. Подобный подход, как можно заметить, только намечается: он не просто предлагает «вернуть» многие объекты в место их происхождения, произвести некоторую демофилогизацию, но и вносит свою лепту в изучение искусства гималайского региона — мозаики стилей и культур, а также культурных репрезентаций, созданных западными исследователями за более чем вековую историю путешествий, поисков и находок.



Заключение

Обзор музейных экспозиций и их архивов, а также частных галерей, открытых для посещения, дает возможность проследить более чем вековую динамику формирования и логику становления парижских коллекций. Гималайские и тибетские коллекции, безусловно, являются одними из самых проработанных и разнообразных в Западной Европе, а наличие процесса изменения классификаций и подходов свидетельствует о живом интересе к искусству гималайского региона, представление о котором продолжает меняться не только благодаря появлению результатов новых исследований, но и вкладу со стороны частных коллекционеров.

Процесс формирования жанра гималайского племенного искусства позволяет увидеть более широкие тенденции, непосредственно связанные с ролью «образа Тибета», который передал эстафетную палочку Непалу: взаимное встречное движение и взаимодействие европейских исследователей, тибетских беженцев и иных этнических групп позволило расширить представление о своеобразии и характерных чертах гималайского искусства.

Запрос на так называемое этническое или примитивное искусство сформировался в контексте конкретных коммерческих обстоятельств и социокультурной обстановки: Франция, имеющая давние традиции коллекционирования африканского племенного искусства, в совокупности с достижениями исследований в области этнологии и антропологии создала требуемую теоретическую базу для коллекционирования.

Роль частных коллекционеров, черпающих вдохновение в представлениях, связанных с Гималаями, не ограничивается созданием доминирующих культурных или научных интерпретаций. Движение сквозь полное загадок гималайское искусство, нередко неуловимо лавирующее между устоявшимися стилями, отмеченными подчеркнuto буддийским или индуистским влиянием, обнаруживает вполне конкретные поиски новых устойчивых культурных форм в изменчивом и восприимчивом мире художественного мастерства населения гималайского региона.

Список литературы / References

1. Лехти М. *Вдалеке. От контркультурных исканий к индустрии путешествий в Непале* / [Пер. с англ. Н. И. Неупокоевой] СПб.: Изд. Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022 [Liechty M. *Far Out: Countercultural Seekers and the Tourist Encounter in Nepal*. St. Petersburg: Publishing House of the European University in St. Petersburg, 2022 (in Russian)].
2. Cheng C. Musealisation of Tibet: A Critical Review of the Potala Palace. *Asian Journal of Language, Literature and Culture Studies*. 2023. Vol. 6, no. 1, pp. 1–21. — Available from: URL: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4324761 (accessed: 20.05.2023).
3. Dollfus P. *The major Tibetan and Himalayan Collections in France*. 2004. — Available from: URL: <https://shs.hal.science/halshs-00174979/document#:~:text=Outside%20Paris%2C%20two%20museums%20define> (accessed: 20.05.2023)



- Harris Clare E. *The Museum on the Roof of the World: Art, Politics, and the Representation of Tibet*. Chicago — London: The University of Chicago Press, 2012.
- Itzikovitz M., Goy B. *Wood Sculpture in Nepal: Jokers and Talismans*. Published by 5 Continents, 2009.
- Krauskopff G. Voyages en Shangrila: le marché “in situ” des objets d’art primitif d’Himalaya. *Ateliers d’anthropologie*. 2016. No. 43. — Available from: URL: <https://journals.openedition.org/ateliers/10154?lang=en> (accessed: 27.05.2023).
- On Bells, Whistles, Hats, and Number Sets: An Interview with Jeff Watt on Buddhist Iconography and Himalayan Art*. Buddhistdoor Global. 2018. — Available from: URL: <https://www.buddhistdoor.net/features/on-bells-whistles-hats-and-number-sets-an-interview-with-jeff-watt-on-buddhist-iconography-and-himalayan-art/> (accessed: 03.06.2023)
- Petit M. *À masque découvert: regard sur l’art primitif de l’Himalaya*. Paris: Stock / Aldines, 1995.
- Rond F. *Guidebook of Nepalese Masks*. Galerie Indian Heritage, 2021.
- Rond F. *Himalayan Sacred Objects*. Galerie Indian Heritage, 2019.
- Statues: dans les collections du musée du quai Branly — Jacques Chirac*. Musée du quai Branly — Jacques Chirac, 2018.

Информация об авторе

Кораблин Денис Александрович — кандидат философских наук, старший научный сотрудник, Институт востоковедения Российской академии наук, Москва, Россия; d.korablin@ivran.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0697-2110>.

Раскрытие информации о конфликте интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Информация о статье

Статья поступила в редакцию 21.06.2023; одобрена рецензентами 15.01.2024; принята к публикации 20.01.2024; опубликована 20.03.2024.

Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи.

Information about the author

Denis A. Korablin — Ph. D, Senior Research Fellow, Institute of Oriental Studies of the RAS, Moscow, Russia; d.korablin@ivran.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0697-2110>.

Conflicts of Interest Disclosure

The author declares that there is no conflict of interest.

Article info

The article was submitted 21.06.2023; approved after reviewing 15.01.2024; accepted for publication 20.01.2024; published 20.03.2024.

The author has read and approved the final manuscript.