

# запечатлевая образы времени: индийское народное искусство калигхат

В. С. НОВИКОВА

Государственный музей  
изобразительных искусств  
им. А. С. Пушкина,  
119019, Россия, Москва,  
ул. Волхонка, д.12  
varvara.90@mail.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2026-9-96-133

## Аннотация

*Калигхат* — народное искусство, возникшее в начале XIX века в Калькутте у храма богини Кали. Статья предлагает детальный обзор развития *калигхата* и на многочисленных примерах демонстрирует эволюцию техники, тематики, помещая этот вид искусства в мировой контекст. Исследование концентрируется на рассмотрении *калигхата* в атмосфере меняющейся городской среды Калькутты и глобальнее — в контексте тех политических изменений, которые принес Индии XX век. Наполненные жизнью, непосредственные в исполнении и, в некотором смысле, свободные от традиции рисунки *калигхат* подходили для того, чтобы выразить волнующие общество темы пробуждающегося национального самосознания. В статье кратко представлен контекст бытования этого искусства и особенности стиля. Отмечены нестандартные для народного искусства мотивы и темы, отражающие новые веяния в культуре и общественной жизни. Одной из характерных черт *калигхата* стало включение в традиционные иконографии божеств элементов материальной культуры и даже моды, привнесенной британцами. Рисунки *калигхат* становятся свидетельством восприятия западного материального мира и средством массовой информации своего времени.

Несмотря на то, что в первой половине XX века традиция *калигхата* затухает, интерес к этому искусству возрождается в среде индийских художников Бенгальской школы. Художники начинают искать в собственном творчестве источники для формирования нового языка искусства.

Во второй половине XX века интерес к *калигхату* распространяется за пределы Индии. В статье кратко отмечен след этого искусства в России. Обозначен интерес к нему со стороны не только собирателей и исследователей, но и русских художников.

**Ключевые слова:** *калигхат*, Калькутта, индийские художники, народное искусство, патуа, бабу, Британская Индия, Таракешварское дело, Бенгальская школа, искусство Бенгалии

VARVARA S. NOVIKOVA

The Pushkin State Museum of Fine Arts,  
119019, Russia, Moscow, 12 Volkhonka St.  
varvara.90@mail.ru

capturing the images  
of time: indian folk art  
of kalighat

**Для цитирования:** Новикова В. С.  
Запечатлевая образы времени: индийское  
народное искусство *калигхат* // Журнал  
ВШЭ по искусству и дизайну / HSE  
University Journal of Art & Design. № 9  
(1/2026). С. 96–133

## Abstract

Kalighat is a form of folk art that emerged in the early 19th century in Calcutta, near the temple of the goddess Kali. The article offers a detailed overview of the development of Kalighat painting and, through numerous examples, demonstrates the evolution of its techniques and themes, placing this art form in a global context.

The study focuses on Kalighat painting within the changing urban environment of Calcutta and, in a broader perspective, in the context of the political transformations that the twentieth century brought to India. Vibrant, spontaneous and, in some ways, free from tradition, Kalighat paintings proved well suited to express the issues that concerned society and the awakening national self-consciousness of the Indian nation. This article briefly outlines the context in which this art functioned and its stylistic features. It highlights motifs and themes uncharacteristic for the folk art that reflect new trends in cultural and social life. One of the distinctive features of Kalighat painting was the incorporation of elements of material culture, and even of British-introduced fashions, into the traditional iconographies of the deities. Kalighat images thus became evidence of how the Western material world was perceived and a medium of mass media in their time.

Although the Kalighat tradition faded in the first half of the 20th century, interest in this art was revived among Indian artists of the Bengal school. Artists started to seek within their own traditions for the sources to form a new artistic language.

In the second half of the 20th century, interest in Kalighat art spread beyond India. The article briefly notes the traces of this art in Russia as well as the interest it aroused not only among collectors and researchers, but also among Russian artists.

**Keywords:** Kalighat art, Calcutta, Indian artists, folk art, patua, babu, British India, Tarakeshwar affair, Bengal school, Bengal art

У искусства *калигхата* нет многовековой истории бытования, оно — дитя своего времени, эпохи зарождения городской культуры. Возникшая в начале XIX века в Калькутте традиция *калигхата* прошла все свои этапы — от формирования до затухания в 1930-х годах. Стиль рисунков оказал определенное влияние на будущее поколение индийских художников, однако до недавних пор это искусство было мало известно западной публике. Первая американская выставка *калигхата* прошла в 1999 году в Музее искусств округа Лос-Анджелеса (LACMA, Los Angeles County Museum of Art). Вторая — в 2011 году в Художественном музее Кливленда (Cleveland Museum of Art, CMA). В том же году лондонским Музеем Виктории и Альберта, совместно с музеем Мемориал Виктории в Калькутте, была организована самая крупная передвижная выставка *калигхата*.

Во второй половине XX века *калигхат* переходит в новое качество. Часть художников, обращающихся к этому искусству, копирует наиболее популярные образцы, другие же переосмысливают традицию и создают авторские произведения в стиле *калигхата*. Однако эти процессы выходят за рамки данного исследования.

Предметом изучения статьи стали традиционные рисунки *калигхат*, созданные в обозначенный выше период — с начала XIX века до первой трети XX века. Мы рассмотрим народное искусство как визуальную традицию, тесно связанную с формированием городской культуры и контекстом Британской Индии. На многочисленных примерах проанализируем, как *калигхат* сочетает в себе традиционные черты и вместе с тем становится отражением современных процессов, происходящих в индийском обществе, будучи в некоторой степени средством массовой информации своего времени.

В рамках заявленной темы представляется необходимым рассмотрение истории возникновения и бытования этого искусства. Рисунки *калигхат*, возможно, в большей мере, чем другие широко известные виды народного индийского искусства, позволяют применить формально-стилистический метод анализа, что даст возможность проследить, как складывался стиль этого искусства. Одной из задач исследования также станет обозначение степени влияния искусства *калигхат* на бенгальских художников начала XX века. Теоретической базой статьи стали работы об истории Калькутты и формировании современной Индии, исследования бенгальского искусства, визуальные и печатные источники XIX–XX веков.

Появление и сложение *калигхата* тесно связано с жизнью Калькутты<sup>1</sup> XIX века — политической столицы Британской Индии того времени. Этот город нередко сравнивают с Санкт-Петербургом<sup>2</sup>: оба были построены вопреки непростым природным условиям и возникли примерно в одно время. В 1690 году на берегу реки Хугли — одного из главных рукавов Ганга — была

1 С 2001 года официальное название города — Колката.  
2 См. подробнее: Серебряный, С. Д. *Роман в индийской культуре Нового времени*. М.: РГГУ, 2003. [С. 193]. (Вып. 37 / Ин-т востоковедения РАН).

основана первая британская фактория, получившая название вслед за уже существовавшей на этом месте небольшой деревней.

Сходство с северной российской столицей не ограничивается географическим аспектом. Даже после утраты столичного статуса в 1911 году Калькутта продолжала считаться интеллектуальным центром Индии. Этот динамично развивающийся многонациональный город был точкой схождения новых идей — религиозных, политических, философских, художественных. Формально Индия перешла под прямое управление британской короны лишь в 1858 году, однако Ост-Индская компания уже с начала века проводила экспансию вглубь страны и осуществляла колониальную политику.

Для решения своих практических задач англичане открывали школы, где преподавался английский язык. Чуть позже по инициативе индийских интеллектуалов в Калькутте возникли новые школы европейского типа, ставшие своего рода «порталом» в совершенно иной мир. Появились первые реформаторы: Раммохан Рай, прозванный соотечественниками «отцом современной Индии», призывал отвергать идолопоклонство и запретить вековые обычаи, несовместимые с современным укладом жизни. Молодые люди из других городов Индии, обучавшиеся в Калькутте, становились носителями новых идей, которые распространяли дальше по всей стране. Возник афоризм: «То, что нынче думает Бенгалия, завтра будет думать вся Индия» [Збавитель, 1986, с. 35]. Сформированные бенгальскими интеллектуалами представления впоследствии легли в основу формирования общеиндийской культурной идентичности [Скорородова, 2017, с. 304]. Процессы, происходившие в Калькутте в тот период, заложили почву для духовной и общественной перестройки страны, поэтому город зачастую именуют колыбелью современной Индии [Збавитель, 1986, с. 35].

Возникла новая бенгальская литература, а также — что важно для понимания контекста становления искусства *калигхата* — современная индийская драма. В пьесах поднимались важные социальные вопросы, обличались пороки общества. В городе открылись первые театры, пользовавшиеся огромной популярностью, в том числе и среди населения, которое преимущественно было неграмотным. В 1829 году открылась литографическая типография Шура Патхурия, в которой работали индийские мастера с европейской подготовкой [Карлова, 2019, с. 752]. В 1854 году было основано одно из старейших учебных заведений Индии — Королевский колледж искусств и ремесел. Появились издательства, активно начала развиваться печатная пресса.

Англичане отстраивали город под себя с подлинным имперским размахом. В 1814 году в Калькутте открыл свои двери старейший и самый большой музей в Индии, в 1836 году — публичная библиотека, в 1857 году — один из первых в стране университетов, в 1868 году — величественное здание Главного почтамта, построенное в неоклассическом стиле. В 1873 году был запущен первый трамвай на лошадиной тяге. Целые районы приобрели европейский вид.

Простые индийцы продолжали жить в глинобитных хижинах, но городская среда внесла изменения и в их жизнь. В Калькутте впервые в Индии в привычном для нас смысле формировалась «городская культура со всеми характерными для нее признаками — кварталами ремесленников, уличным фольклором, копеечной народной картинкой, кипящей на базарной площади жизни» [Карлова, 2016, с. 295]. Причем расположение кварталов ремесленников и торговцев, соответствующее их специализации, было регламентировано согласно указаниям руководства Ост-Индской компании еще с конца XVIII века [Карлова, 2016, с. 298].

На «карте» религиозной жизни не только Калькутты, но и всей Бенгалии выделялся храм Калигхат, давший наименование рассматриваемому виду искусства. Он является *шакти-питхой* — священным местом паломничества для последователей шактизма<sup>3</sup>. Его история связана с Сати — супругой бога Шивы, и ее трагической смертью. Согласно легенде, в этом месте нашли одну из частей ее разрубленного тела. Построенный в 1809 году на *гхате*<sup>4</sup> — каменном ступенчатом сооружении на берегу реки, служащем для ритуального омовения индуистов и местом кремации, — Калигхат был также центром художественно-ремесленного производства. Здесь трудились мастера самого разного профиля, создающие не только плоские изображения божеств, но и глиняные скульптуры. В такой динамичной атмосфере зарождалось народное искусство *калигхата*, стремящееся репродуцировать огромное количество образов, которые привлекли бы самый широкий круг покупателей из числа паломников и посетителей храма Кали.

Однако рисунки *калигхат* приобретали не только многочисленные паломники, толпы, идущие к храму, но и западные собиратели, туристы и миссионеры. Благодаря им эта традиция проникла на Запад: рисунки передавались в дар музеям и публиковались в книгах по индуизму. К примеру, исследователь индуизма У. Дж. Уилкинс уже в 1882 году использовал рисунки *калигхат* в качестве иллюстраций основных божеств индуистского пантеона в своей книге «*Hindu Mythology, Vedic and Puranic*»<sup>5</sup>. В 1900 году эта книга была переиздана в Лондоне.

По наиболее распространенной версии, авторами *калигхата*, по большей части оставшимися безымянными, считаются художники *патуа* — выходцы из сельских областей Бенгалии. Они же — создатели традиционной народной живописи *пата-читра*. Будучи изначально бродячими сказителями, *патуа* сопровождали свои выступления показом нарративных свитков, которые представляли собой склеенные листы с изображениями, отделявшиеся друг от друга орнаментальной рамкой. Считается, что по мере развития города выходцы из *патуа* селились в окрестностях храма Кали, чтобы создавать и там же продавать свои рисунки. Тем не менее, стиль

<sup>3</sup> *Шактизм* — одно из направлений индуизма, основанное на поклонении Шакти, Богине-матери.

<sup>4</sup> *Гхаты* располагаются по всей Индии и являются важным местом совершения обрядов для верующих.

<sup>5</sup> См. подробнее: Wilkins, W. J. *Hindu Mythology, Vedic and Puranic*. Calcutta, 1882.

традиционной *пата-читры* существенно отличается от стиля рисунков *калигхат*.

В российской и зарубежной литературе используется понятие *калигхат-пата*, обозначающее сами рисунки. *Пата* в переводе с бенгали обозначает живописный свиток на ткани. Это понятие также является общим наименованием форм народной живописи [Никитина, 1990, с. 174]. В то время как деревенские *патуа* изготавливали все материалы собственноручно, мастера, переселившиеся в город, использовали фабричную бумагу, что объясняет схожие размеры дошедших до нашего времени рисунков, всегда имеющих вертикальную ориентацию.

Благодаря очень низкой стоимости рисунки *калигхат* были доступны бедным слоям населения, украшавшим ими стены своих жилищ. *Калигхат-паты* не имели ритуального значения. Исследования XX века показали, что *патуа* не являются в полной мере индуистами или мусульманами. Исследование ЮНЕСКО 1957 года выявило, что *патуа* оказывают уважение индуистским богам, не едят говядину, но справляют свадебные обряды по мусульманским обычаям и отмечают крупные мусульманские религиозные праздники [Knizkova, 1975, p. 20]. Таким образом, идентичность художников обусловлена двумя религиями. Этим «промежуточным» положением между двумя религиозными культурами можно объяснить толерантность художников в изображении популярных тем не только индуизма, но и ислама. Хотя по количеству в значительной мере доминируют индуистские образы.

*Патуа* работали очень быстро, создавая огромное число изображений на продажу. *Калигхатпаты* не были творением одного мастера. Основной контур, абрис будущего рисунка наносил главный мастер, затем другие художники занимались моделировкой и нанесением краски разного цвета. Сохранившиеся нераскрашенные *калигхатпаты* демонстрируют мастерство владения линией: кажется, что рисунок выполнен одним смелым взмахом кисти, в котором не чувствуется ни малейшего намека на нерешительность (Ил. 1). *Патуа* использовали водорастворимые краски из природных компонентов, отличавшиеся насыщенностью и плотностью цвета. После того, как основные краски были нанесены и высушены, художники могли акцентировать отдельные детали, например, украшения героев, складки одежды или атрибуты божеств с помощью краски серебряного цвета. Химический анализ показал, что для этого *патуа* использовали коллоидную форму олова. После высыхания краска приобретала серый оттенок, и для достижения эффекта серебряного блеска ее тщательно полировали [Knizkova, 1975, p. 8].

Потребность быстро создавать большое количество рисунков отражалась и в выразительных средствах — динамичный рисунок, свободный от деталей фон, насыщенная цветовая палитра. Колорит работ строился на контрастных сочетаниях локальных цветов. Для художников было важно общее впечатление, воздействие на зрителя. Рисунки *калигхат* выделялись не только характерными образами, знакомыми жителям Калькутты, но



**Ил. 1**  
Неизвестный художник. Аннапурна, подающая еду Шиве. Ок. 1900. Бумага, тушь. 355×241 мм. Музей искусств округа Лос-Анджелес, Лос-Анджелес



**Ил. 2**  
Неизвестный художник. Гималайский монал (Импейский фазан). 1803–1805. Перо, тушь, акварель. 648×460 мм. Галерея Франчески Гэллоуэй, Лондон



**Ил. 3**  
Неизвестный художник. Попугай в клетке. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд



**Ил. 4**  
Неизвестный художник. Рука с тремя креветками. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд

и своими стилистическими особенностями, во многом способствовавшими их успеху у посетителей храма Кали.

Первый западный исследователь *калигхата* У. Арчер утверждал, что стиль рисунков сформировался под сильным западным влиянием. Большинство традиционных живописных свитков *патуа* имеют закрашенный или заполненный изображениями фон, тогда как в *калигхатпатах* в большинстве случаев встречается очищенный от деталей либо равномерно закрашенный одним цветом фон. По мнению У. Арчера, эту особенность *патуа* перенимали у английских художников, «документировавших» природное многообразие Индии (Ил. 2). Действительно, среди рисунков *калигхат* встречаются отдельные изображения животных (Ил. 3, 4). Однако исследователь нигде не подтверждал наличие контактов *патуа* с художниками мастерских, где создавались подобные листы. Низшие касты имели очень ограниченный контакт с англичанами. Более вероятным кажется то, что отсутствие фона связано с необходимостью упростить работу над рисунками. Потребность быстро создавать огромное количество продукции привела к переходу от ткани к бумаге, а также от нарративных свитков к формату изображения на одном листе [Guha-Thakurta, 1992, p. 19]. Кроме того, свободный от деталей фон встречается и в изображениях, происходящих из других районов Индии, например, в раджпутской и могольской миниатюре.

Для *калигхатпатов* характерна особая светотеневая моделировка. Художники не стремятся к натуроподобию. Своеобразная светотень здесь используется, чтобы придать фигурам объем, подчеркнуть скульптурность форм. Х. Книжкова отмечала, что стиль рисунков обладает отличными от европейского искусства художественными принципами, корни которых нужно искать в бенгальской терракотовой и бронзовой скульптуре. С. Банерджи впервые связал специфическую передачу объема *калигхатпатов* с бенгальской традицией изготовления раскрашенных глиняных фигурок богов [Banerjee, 1989, p. 133]. Так называемая бенгальская народная игрушка могла иметь сакральное значение, выполняя роль вотивного предмета. Можно предположить, что *патуа* также изготавливали глиняные фигурки, откуда и имели представление о трехмерной передаче форм, перенесли эту практику на бумагу.

Рядом с храмом Калигхат трудились и другие ремесленники, создававшие крупнофигурные композиции с изображениями богов из глины и дерева. Эта традиция жива по сей день и приобретает особый размах во время празднования главного праздника Западной Бенгалии — Дурга-пуджи, посвященного победе богини-воительницы Дурги над демонами. Говоря о народном искусстве, порой затруднительно провести четкую границу между различными его видами. Именно поэтому кажется вероятным, что искусство *калигхата* представляло собой синтез художественных приемов ремесленников различных центров [Никитина, 1990, с. 171].

Работая в условиях активного развития городской среды, *патуа* сохраняли в своем искусстве, по-видимому, больше традиционных ценностей индийской культуры, чем констатировал У. Арчер, характеризующий



Ил. 5  
Неизвестный художник. Кали. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд

Ил. 6  
Неизвестный художник. Кали, попирающая Шиву. 1854–1855. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 450×280 мм. Институт искусств Миннеаполиса, Миннеаполис

стиль рисунков как «англо-индийский». Подтверждением этому служит неоднократное обращение к *калигхату* последующих поколений профессиональных художников Индии, о чем речь пойдет во второй части данной статьи.

В процессе создания рисунков художники *калигхата* преобразовывали народное искусство в популярный жанр, в выразительных образах которого были запечатлены изменения в колониальной Бенгалии XIX века. Одной из характерных черт *калигхата* стало включение в традиционные иконографии божеств элементов материальной культуры и даже моды, привнесенной британцами.

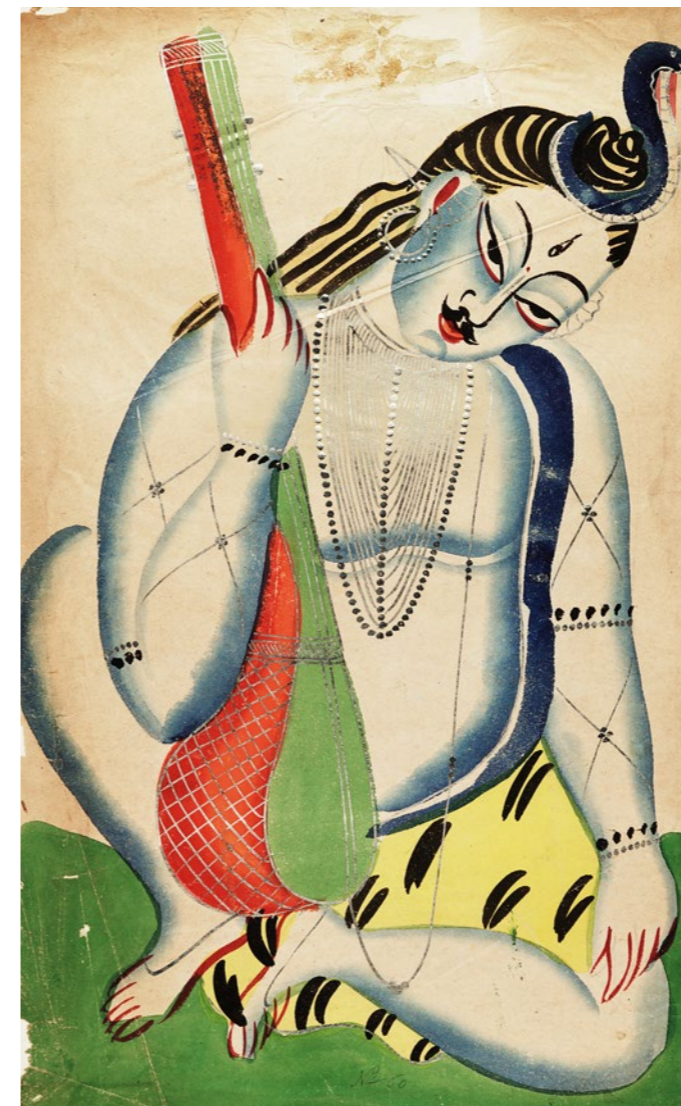
Заглавным божеством храма Калигхат является богиня Кали — одна из наиболее часто изображаемых фигур среди *калигхатпатов* на религиозную тему. Кали, чье имя означает «черная», олицетворяет темную, необузданную энергию. Устрашающая наружность Кали для адептов индуизма несет в себе особый смысл. В индуистском тантризме она играет важную роль в процессе постижения истинной реальности [Альбедиль, 2017, с. 87], помогая избавиться от иллюзий. На некоторых рисунках *калигхат* изображено мурти<sup>6</sup> богини, встречающее паломников внутри храма (Ил. 5). Кали представлена здесь в своей самой ужасающей форме: изо рта свисает кроваво-красный язык, на шее схематически изображен один из атрибутов богини — гирлянда из черепов, на лбу — третий глаз. В одной руке она держит жертвенный топор (кхарга), в другой — отрубленную голову демона (асура). При этом кровоточащую голову демона художник наделил аккуратно подстриженными усами и прической, которые нередко встречаются и у светских персонажей *калигхата*.

*Калигхатпаты* рассматриваемого в данной статье периода XIX — начала XX века в большинстве своем представляют собой безымянное искусство. До нас дошли имена лишь немногих художников, подписавших свои работы. Несмотря на то, что многие образы типизированы и воспроизводятся из рисунка в рисунок, можно выделить работы, выполненные в схожей манере, что позволяет предположить, что они вышли из одной мастерской.

Совершенно в иной манере от рассматриваемого выше *калигхатпата* выполнен рисунок, на котором Кали попирает Шиву (Ил. 6). Фигуры тщательно прорисованы, в них больше детализации. Талию богини «украшает» пояс из отрубленных человеческих рук. Кали здесь выступает как *шакти* — творческая энергия, женское начало. Ее супруг Шива бездейственно лежит на земле. «Шива без *шакти* — бездыханный труп», — говорится в одной индийской поговорке [Альбедиль, 2019, с. 29]. Не только асур, но и лежащий на земле погранный супруг богини носят изысканные усы.

Откуда же возникла эта характерная деталь, переходящая из рисунка в рисунок? Вероятнее всего, влияние британской моды достигло и колониальных центров. Консорт королевы Виктории принц Альберт одним из

<sup>6</sup> В индуизме статуя или изображение определенной ипостаси бога.



Ил. 7  
Неизвестный художник. Махадева. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд

Ил. 8  
Неизвестный художник. Ганга. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд

первых среди гражданских лиц Соединенного Королевства начал сбривать бороду. Он ввел моду на подстриженные усы и аккуратную прическу, которые стали воплощением викторианского мужества и элегантности. Этот стиль быстро стал популярен не только при дворе, но и добрался до первой столицы Британского Раджа. Судя по всему, носители этой моды среди англичан и индийцев, перенимающих европейские влияния, произвели сильное впечатление на художников *калигхата*, которые стали изображать с кокетливыми уссами не только светских персонажей, но и мужские божества.

На одном из рисунков *калигхат* из собрания Бодлианской библиотеки в Оксфорде изображен Шива, держащий в руках лютнеобразный музыкальный инструмент *вина* (Ил. 7). Оттенками голубого художник передает необычный цвет его кожи: тело Шивы покрыто пеплом из погребального костра в знак отречения от материальных привязанностей. Здесь он предстает в образе Великого учителя музыки — *Винадхарадакшинамурти* — иконографии, встречающейся уже с периода раннего Средневековья [Воробьева, 2025, с. 248]. Характерная прическа аскета при этом сочетается с изящно подстриженными уссами.

Другой безымянный художник позволил себе наградить заливчатскими уссами ездовое животное (*вахану*) богини Ганги — морское чудовище с хоботообразным носом и телом рыбы (Ил. 8).

В иконографии Шивы — *Панчамукха* или *Панчанана* — бог представлен пятиликим (Ил. 9). Держа в руках свои атрибуты, он восседает на европейского вида кресле, словно на троне. Подобная композиция повторяется из рисунка в рисунок, как, например, на *калигхатпате* с богом творения Брахмой (Ил. 10).

Европейская мебель в бенгальских семьях расценивалась как знак социального статуса. Повсеместно была распространена традиция сидения на полу. Вероятно, такие предметы как стулья, диваны, софы изображались художниками для создания ощущения почетности, статусности персонажа. На *калигхатпате* с божественной парой Шивы и Парвати у ног хозяина под софой свернулся клубком, словно домашнее животное, бычок Нанди — *вахана* Шивы (Ил. 11).

Встречаются изображения, являющиеся примером адаптации художниками *калигхата* христианской иконографии. В частности, изображения богини Парвати, кормящей своего слоголового сына Ганешу, становятся повторением иконографии Богородицы с младенцем (Ил. 12).

Искусство *калигхата* — дитя своего времени, эпохи зарождения городской культуры. В процессе создания рисунков художники *калигхата* трансформировали народное искусство в популярный жанр, в выразительных образах которого были отражены перемены, наступившие вместе с началом колониальной эпохи в истории Бенгалии. Внутри калькуттского общества XIX века сосуществовали те, кого прельщали новые веяния, и другие, чей привычный образ жизни оказался под угрозой в связи с возникновением новой модели мира.



**Ил. 9**  
Неизвестный художник. Шива. 1854–1855. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 450×280 мм. Институт искусств Миннеаполиса, Миннеаполис

**Ил. 10**  
Неизвестный художник. Брахма. Кон. XIX — нач. XX в. Бумага, краска на водной основе, полированное олово. 406×260 мм. Бруклинский музей, Нью-Йорк

Исследователь популярной культуры Бенгалии колониального периода С. Банерджи, анализируя литературу, устный фольклор, исполнительское искусство, проявления уличной культуры, в том числе и искусство *калигхата*, констатирует социально-экономическую напряженность между разными слоями общества. По одну сторону — бенгальская элита, состоящая из специалистов среднего класса с английским образованием, которые добровольно перенимали модель поведения британцев, по другую — «городская беднота», состоящая в основном из традиционных ремесленников и мастеров, мигрирующих из сельских регионов в город<sup>7</sup>.

Распространению британских идей способствовало «формирование» англичанами «новых подданных», которые могли бы функционировать в качестве клерков в офисах британской Ост-Индской компании в Калькутте; многие из них начали копировать внешний вид, привычки своих начальников. Эти мелкие служащие стали именоваться *бабу*<sup>8</sup>. Они были достаточно состоятельны во времена Ост-Индской компании. Часто *бабу* вели образ жизни, порицавшийся консервативной частью индийского общества. В народе они приобрели дурную славу за свое пристрастие к курению, выпивке, куртизанкам и танцовщицам.

Важно отметить, что англофильство в среде бенгальских интеллектуалов не было слепым поклонением культуре британских владык и простым «воспроизведением внешних форм в индийском пространстве» [Скороходова, 2022, с. 215]. Для этой небольшой части индийского общества были одновременно свойственны и рациональное принятие позитивных сторон Англии, и критика английских порядков. Искусство *калигхата* представляет нам взгляд художников из бедных слоев населения, которые наблюдали внешнюю сторону этого «подражательства» и воспроизводили ее в своих рисунках, зачастую в ироничном ключе.

Сидящие на европейских стульях, курящие хукку, музицирующие или общающиеся с красавицами — рисунки *калигхат* представляют целую галерею этих «калькуттских денди» (Ил. 13). Поза — нога на ногу, трехчетвертной разворот фигуры — напоминает популярные среди англичан студийные фотопортреты того времени. Художники *калигхата* были внимательными наблюдателями, впитывая самые разные визуальные впечатления растущего мегаполиса, в который постепенно превращалась Калькутта. Искусство фотографии появилось здесь уже в 1840 году вместе с открытием студии Bourne & Shepherd, которая считается одной из старейших фотостудий в мире. В XIX — начале XX века она была ведущей в Индии. Ее заказчиками были высшие чины Британского Раджа и представители индийских королевских семей. В 1857 году в Калькутте было образовано Бенгальское общество фотографии, которое регулярно проводило

<sup>7</sup> См. подробнее: Banerjee, S. *The Parlour and the Streets: Elite and Popular Culture in Nineteenth-Century Calcutta*. Calcutta: South Asia Books, 1989.

<sup>8</sup> Также использовалось как уважительное обращение к мужчине.

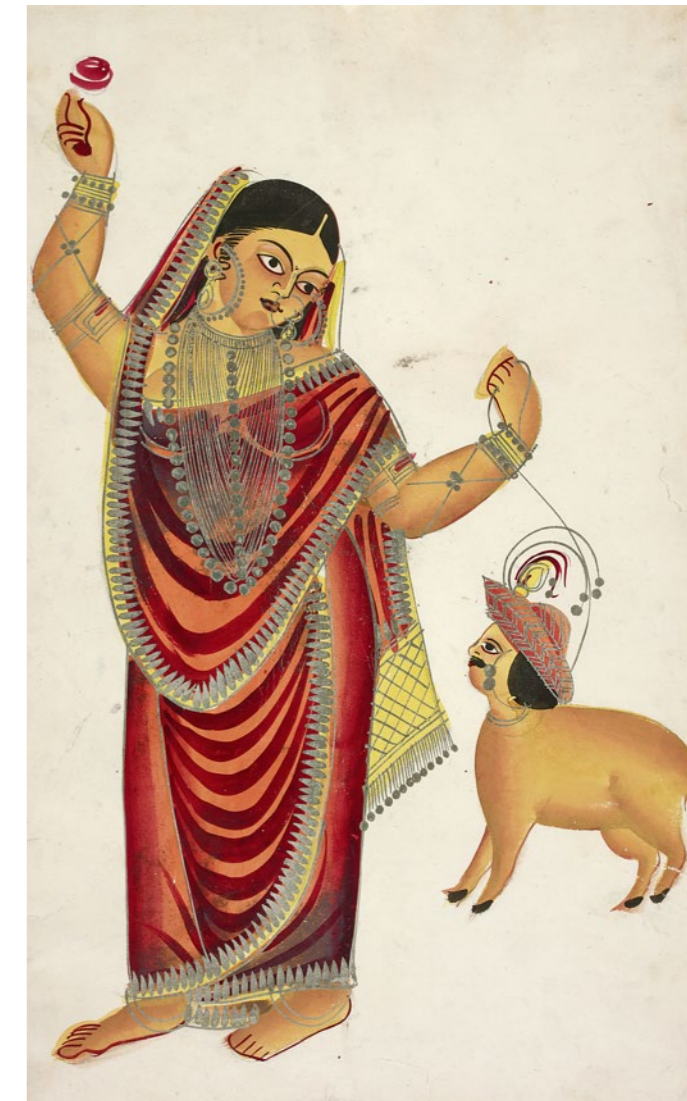


**Ил. 11**  
Неизвестный художник. Шива-Махадева и Парвати. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд

**Ил. 12**  
Неизвестный художник. Парвати. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд



**Ил. 13**  
Неизвестный художник. Рисунок калигхат.  
1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш.  
445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд



**Ил. 14**  
Неизвестный художник. Рисунок калигхат.  
1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш.  
445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд

**Ил. 15**  
Неизвестный художник. Куртизанка, ведущая овечку  
с головой человека. 1865. Бумага, краска на водной  
основе. 444×276 мм. Британская библиотека, Лондон

выставки. В 1858 году членами общества были уже 88 фотографов (среди них 4 женщины, которые фотографировали бенгальских женщин из высших слоев общества).

Бабу становятся героями многочисленных *калигхатпатов*, часто представляющих их в ироничном ключе. Встречаются листы, на которых женщина буквально попирает мужчину, прохаживаясь по нему. Порой бабу «превращен» художником в послушную овечку, которую манит к себе цветком куртизанка (Ил. 14, 15). Такое изображение подчеркивает уничижительное положение бабу, идущего на поводу порочных страстей.

Искусство *калигхата* представляет красочную галерею женских образов — *биби*. По мнению Э. Н. Никитиной, на сложение художественного языка «красавиц» *калигхата* повлияла индийская миниатюра XVI–XIX веков, в частности, условный женский портрет могольской и раджастханской школы [Никитина, 1990, с. 169]. Такие рисунки *биби* с характерными атрибутами — прижимающих к себе павлина, подносящих розу к лицу — изображают определенное состояние, а именно любовное томление покинутой героини (Ил. 16, 17).

Другой не менее яркий образ представляет собой «Красавица с розой» или *Голал сундари* (Ил. 18, 19). Такие предметы как роза, зеркало, а также *пан*<sup>9</sup>, *хукка*<sup>10</sup> скорее всего использовались художниками для маркировки публичной женщины, куртизанки, поскольку исторически имели коннотацию, связанную с эротизмом, и не могли ассоциироваться с образом семейной женщины.

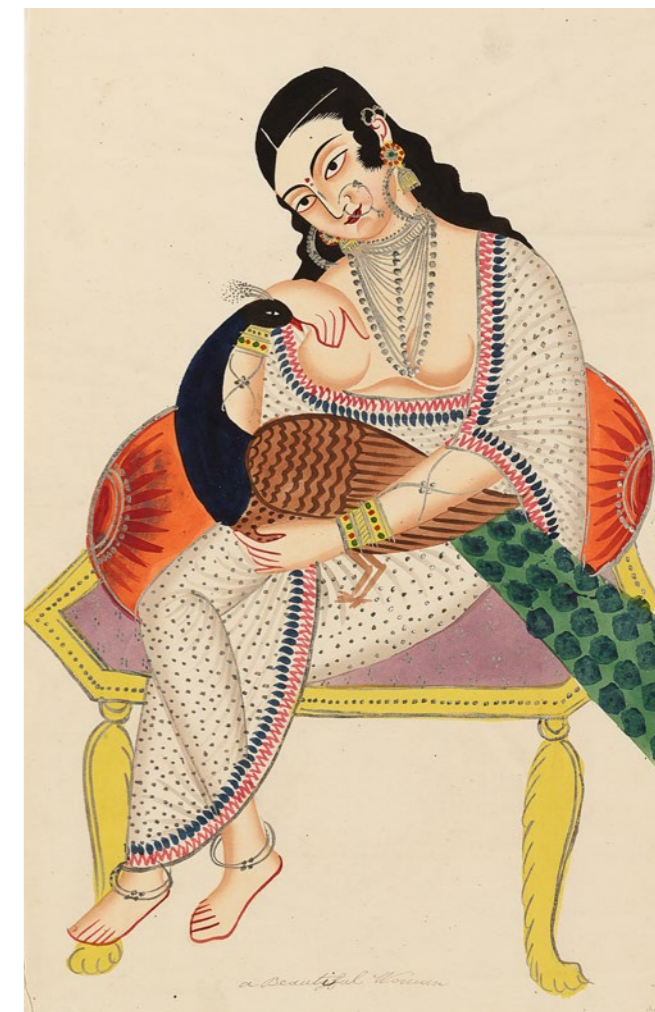
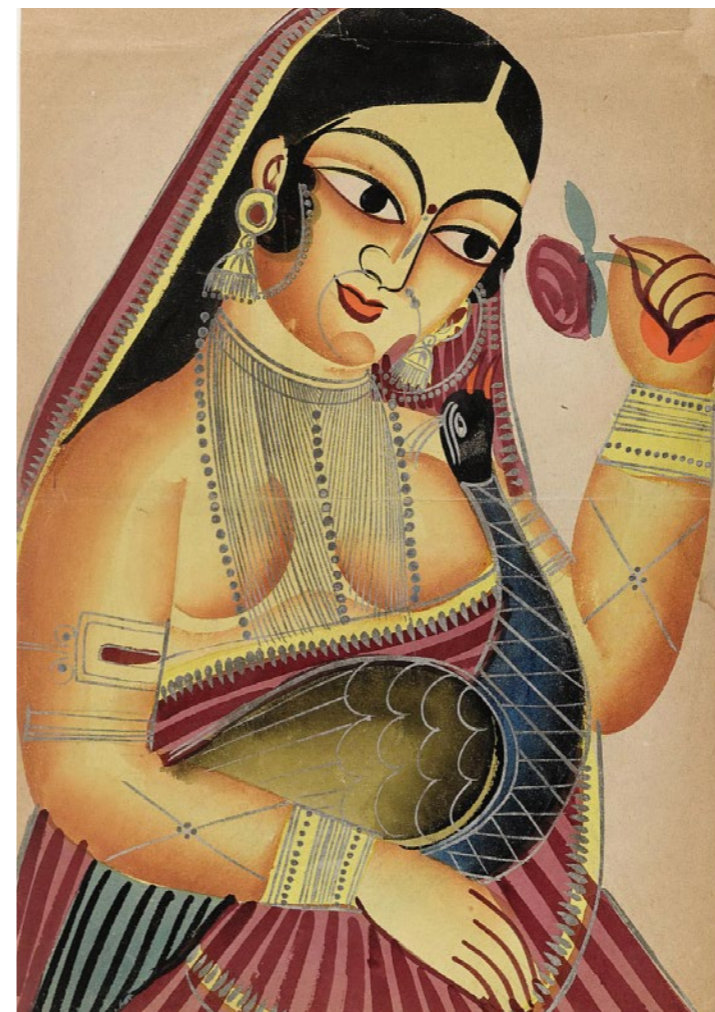
До сих пор изобразительная эстетика *калигхатских* красавиц принимается народными художниками как образец, а городское искусство продолжает использовать живописные приемы *калигхатпатов* [Никитина, 1990, с. 173]. Американский исследователь Ч. Кэпвелл называет изображения красавиц «предвестниками образа девушки с обложки», свидетельствующими об изменениях в массовом искусстве, которые были вызваны процессами развития города и нашли свое отражение в культуре и визуальном искусстве [Carwell, 2002, p. 197]. Вследствие развития популярной культуры яркие плакатные образы становятся новыми объектами поклонения. В XX веке их место займут киноафиши.

Искусство *калигхата* с удивительной скоростью откликалось на события современности. Рисунки становились не только отражением повседневной жизни, но и свидетельствами реально произошедших событий, документами эпохи. Одной из таких историй, навсегда запомнившихся бенгальскому народу, стал скандал в Таракешваре, или Таракешварское дело.

27 мая 1873 года молодой чиновник Набин Чандра Бенерджи убил свою жену Элокеши, изменившую ему с *махантом* (главным служителем) храма Шивы в Таракешваре, крупном паломническом центре неподалеку от Калькутты. Этот нашумевший судебный процесс породил около двадцати

9 Лист бетеля, в который заворачивают ароматическую смесь и используют в качестве жвачки.

10 Название кальяна в Индии.



Ил. 16

Неизвестный художник. Богиня Лакшми с розой и павлином. Кон. XIX — нач. XX в. Бумага, краска на водной основе, полированное олово. 406×279 мм. Бруклинский музей, Нью-Йорк

Ил. 17

Неизвестный художник. Героиня с павлином. XIX в. Бумага, краска на водной основе. 450×280 мм. Институт искусств Миннеаполиса, Миннеаполис

пьес, многочисленные памфлеты и сценические постановки. Художники *калигхата* создали серию рисунков, последовательно воспроизводившую все перипетии дела. Судя по названиям пьес («Наказание *маханта*», «Мудрец-мошенник»), главным преступлением расценивалось не столько убийство Набином своей шестнадцатилетней жены, сколько прелюбодеяние священнослужителя.

Рисунки из различных мировых коллекций позволяют реконструировать практически весь ход истории, которая начинается с первой встречи *маханта* и Элокеши у храма Шивы в Таракешваре (Ил. 20). В разных вариациях представлены и сцены соблазнения: сначала *махант* подкупает служанку Элокеши, затем мы видим сцены, где они вдвоем. На одной иллюстрации уже сама Элокеши предлагает *маханту* лист бетеля, который издавна в Индии считался возбуждающим средством и символизировал любовное желание (Ил. 21).

Бенгальское общество разделилось на два лагеря: одни считали Элокеши жертвой, другие — «падшей» женщиной. Последних было больше. Возможно, поэтому Элокеши изображается соблазнительницей, наделенной атрибутами, традиционно ассоциирующимися с куртизанками (с листом бетеля или с обнаженной грудью). Ее чувственный образ склонял зрителя к предположению, что их отношения с *махантом* строились на взаимном согласии.

*Махант* имеет характерные индивидуальные черты, переходящие из рисунка в рисунок. С. И. Потабенко отмечает, что две трети листов из серии, посвященной Таракешварскому делу, изображают *маханта* (одного или вместе с другими героями истории). Вероятно, художников особенно поразило тот факт, что главным виновником произошедшего оказался именно священнослужитель [Потабенко, 1981, с. 46].

В кульминационный момент истории — в момент убийства бедной Элокеши, Набин, словно стоя на сцене, заносит нож над ней, а девушка закрывается руками (Ил. 22). Незнакомый художник намечает несколькими мазками кисти театральный занавес над головами героев. Одной рукой Набин опирается на зонт, второй готовится нанести смертельный удар. Карикатурный оттенок сцене добавляет лежащий на первом плане ридикюль, который разъяренный муж, видимо, отбросил в порыве гнева. На всех рисунках Набин изображен как щеголеватый калькуттский *бабу*: от прически и изящных усов до обуви и аксессуаров. Известно, что он подолгу отсутствовал в Таракешваре, живя и работая в Калькутте.

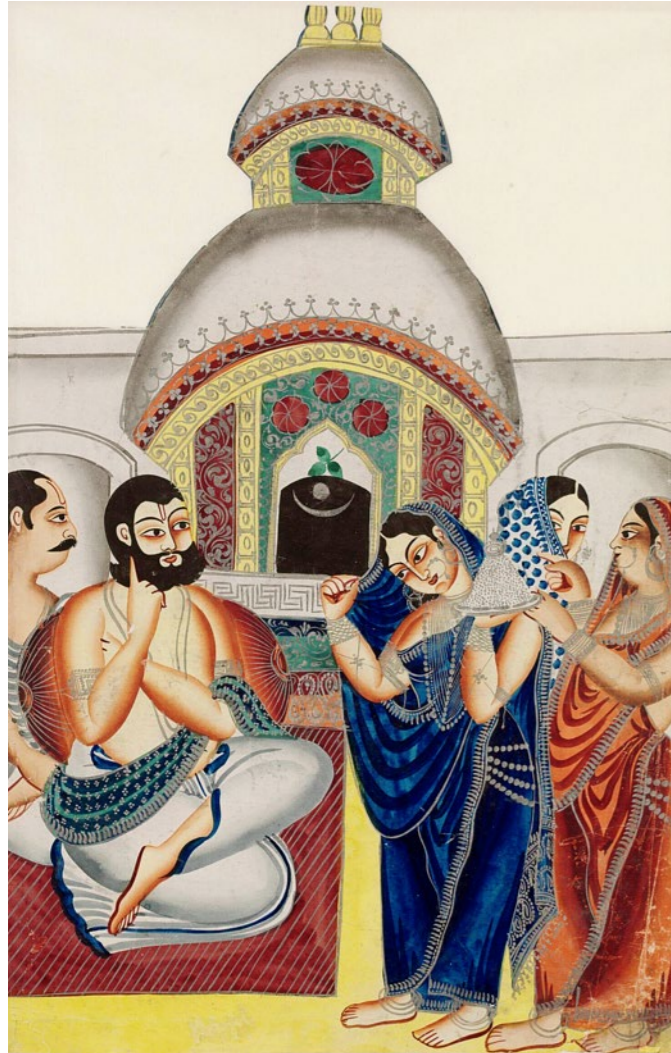
Нередко встречаются и рисунки, изображающие уже свершившееся убийство: Набин опустил нож, а голова Элокеши как бы висит в воздухе отдельно от безжизненного тела (Ил. 23). Известно, что именно *бонти* — бенгальский нож для разделки рыбы — был орудием этого жестокого убийства.

На листах, посвященных тюремному заключению, *махант* изображен за выполнением физической работы, недопустимой для представителей его касты, что подчеркивает его падение (Ил. 24).



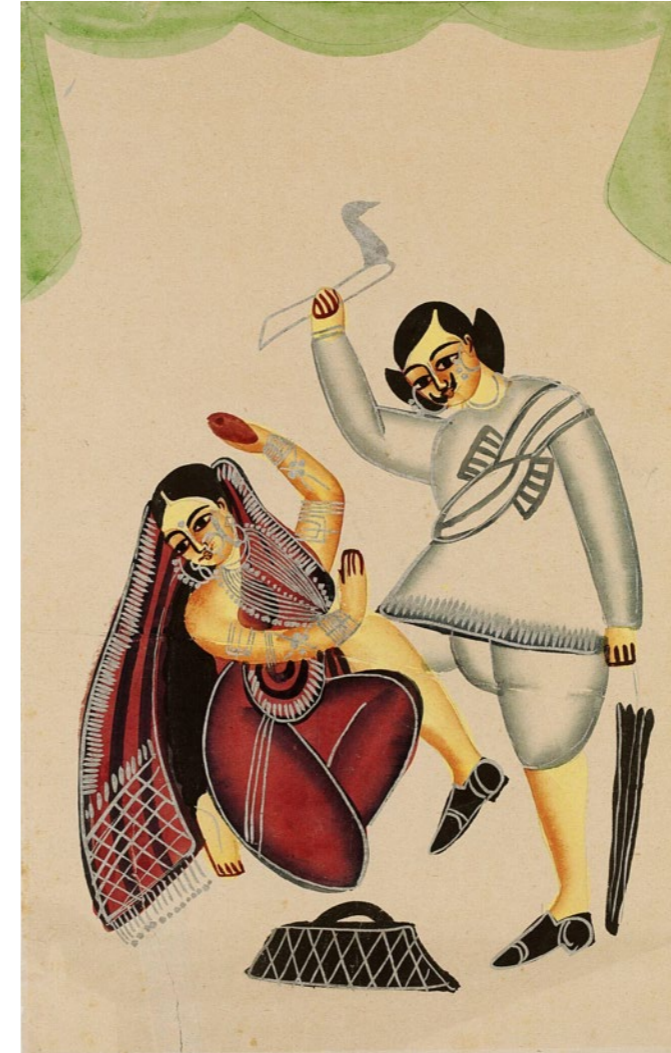
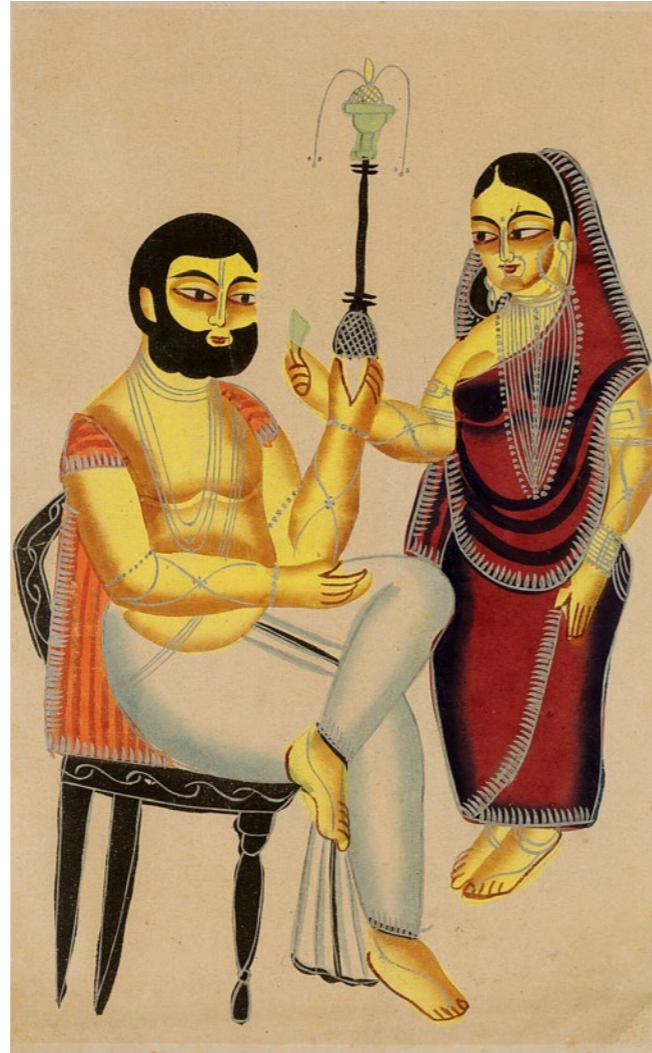
**Ил. 18**  
Неизвестный художник. Сидящая девушка с розой.  
1875. Бумага, чернила. 495×291 мм. Художественный музей Филадельфии, Филадельфия

**Ил. 19**  
Неизвестный художник. Куртизанка с розой.  
1875. Бумага, краски на водной основе, карандаш.  
445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд



**Ил. 20**  
Неизвестный художник. Элокеши и Махант. 1875.  
Бумага, акварель. 454×307 мм. Музей Виктории  
и Альберта, Лондон

**Ил. 21**  
Неизвестный художник. Элокеши и Махант. 1890.  
Бумага, акварель. 454×276 мм. Музей Виктории  
и Альберта, Лондон



**Ил. 22**  
Неизвестный художник. Набин и Элокеши. 1890.  
Бумага, акварель, сплав олова. 450×274 мм. Музей  
Виктории и Альберта, Лондон

**Ил. 23**  
Неизвестный художник. Набин и Элокеши. 1875.  
Бумага, акварель, сплав олова. 435×271 мм. Музей  
Виктории и Альберта, Лондон





Ил. 24  
Неизвестный художник. Махант. 1890. Бумага,  
акварель, сплав олова. 450×279 мм. Музей Виктории  
и Альберта, Лондон



Ил. 25  
Неизвестный художник. Мадхавчандра Гири  
(Махант). 1875. Бумага, акварель, сплав олова.  
448×275 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон

За судебным процессом Таракешварского дела следили огромные массы людей. Его ход регулярно освещали в прессе. Из-за множества желающих попасть в зал суда было принято решение брать плату за вход. Махант и его британский адвокат неоднократно подвергались нападениям. Индийские присяжные оправдали Набина, но судья с их решением не согласился, отправив дело в Верховный суд Калькутты. Судебное разбирательство было расценено как вмешательство британцев в местные дела. Любопытно, что адвокатом Набина на суде был Умеш Чандра Банерджи — впоследствии первый президент Индийского национального конгресса. Позже уважаемыми представителями местного населения была организована петиция, собравшая десять тысяч подписей, с требованием помиловать Набина и ужесточить наказание для маханта. После всех рассмотрений оба были приговорены к трем годам тюремного заключения.

Редкий экземпляр среди рисунков калигхат — сцена судебного заседания. На калигхатпате из собрания Музея Виктории и Альберта (Ил. 25) в центре мы видим обезглавленное тело Элокеши и орудие убийства. В верхней части листа адвокат-индиец оживленно обращается к судье-англичанину в черном цилиндре. Слева от них секретарь делает записи. Ниже полицейский держит Набина, а справа за перилами стоит обвиняемый махант. Сверху над головами героев изображено опахало — панкха.

Скандал в Таракешваре произошел на фоне растущего разочарования бенгальского общества британским правлением. Рисунки калигхат стали своего рода средством массовой информации того времени. Они не только подсвечивали назревающие в обществе острые темы, но и утверждали определенные ролевые модели, изображая исторических персонажей. Так, в калигхате нередко встречается изображение национальной героини Индии Рани Лакшми Баи — правительницы Джханси и одной из руководителей Сипайского восстания (1857–1859). Ее волосы распущены, на голове — убор, напоминающий корону европейских монархов, а в поднятой руке — сабля (Ил. 26). В преддверии формирования национального самосознания и зарождения освободительного движения рисунки калигхат в определенной степени воздействовали на общественное сознание.

Рисунки калигхат стали предметом собирательства в конце XIX века. Одним из первых, кто обратил внимание на самобытность и художественную ценность этого народного искусства, был индийский художник-гравер, писатель, ученик Рабиндраната Тагора — Мукул Чандра Де. В 1932 году он с сожалением констатировал закат калигхата, называя его важным явлением культуры Бенгалии<sup>11</sup>. Причиной его исчезновения стало распространение дешевых олеографий, которые вытеснили с рынка художников патуа. В своей статье Де отмечал высокое художественное мастерство этой, по его выражению, «школы» бенгальского искусства и призывал оказывать

11 См. подробнее: Dey, M. *Drawings and Paintings of Kalighat*. Advance: Calcutta, 1932.



Ил. 26  
Неизвестный художник. Рани Лакшми Баи. 1885.  
Бумага, акварель. 452×277 мм. Музей Виктории  
и Альберта, Лондон

покровительство оставшимся художникам, чтобы сохранить и в будущем возродить традицию. В том же году он познакомился с молодым индологом Уильямом Арчером, прибывшим из Лондона в Калькутту на службу. Вместе они разыскали последних художников *патуа* и приобрели у них работы. И хоть тогда их усилия не увенчались успехом, позднее именно Арчер стал хранителем индийской коллекции Музея Виктории и Альберта и первым исследователем *калигхата* на Западе. В настоящее время в лондонском музее хранится крупнейшая коллекция рисунков, которая продолжает пополняться работами современных авторов, работающих в стиле *калигхат*.

История *калигхата* могла бы остаться столь же мимолетной, как и сами рисунки, чьи недорогие материалы сделали их эфемерными. Однако этому искусству суждено было продолжить свой путь в новом столетии. Несмотря на то, что в первой половине XX века традиция *калигхата* затухает, интерес к ней возрождается в среде индийских художников Бенгальской школы. Этому способствовали подъем национально-освободительного движения и идеология *свадешу*<sup>12</sup> Махатмы Ганди, который призывал к поддержке народного искусства как культурного идеала. Индийские художники стали искать в собственных традициях источники для формирования нового языка искусства. Среди них был и Джамини Рай (1887–1972), чья слава распространилась далеко за пределы Индии. Отвергнув академический канон и знания, полученные им в Государственной школе изящных искусств Калькутты, Рай черпал вдохновение в *калигхате*, иногда буквально цитируя популярные сюжеты. Его серия графических листов с красавицами явно вдохновлена линейностью и лаконичностью исполнения нераскрашенных *калигхатпатов* (Ил. 27). Однако позднее он обратился к другим формам народного искусства Бенгалии, считая *калигхат* слишком оторванным от его традиционных корней и ориентированным на удовлетворение городских вкусов.

Изображение волнующих проблем действительности стало одной из характерных черт *калигхата*, которое в своей манере продолжил другой представитель Бенгальской школы — художник Гаганендранатх Тагор (1867–1938), племянник Рабиндраната Тагора. Он создал серию сатирических литографий «Царство абсурда», представляющих собой карикатуры на бенгальское общество. Тагор не обошел вниманием лицемерных бабу, которые напоказ осуждали рыбную ловлю, оскверняющую воды священных рек, но при этом с удовольствием наслаждались рыбным карри. На одной из литографий художник изобразил бабу, читающего газету своей жене, которая в это самое время продолжает готовить рыбу. Подпись к карикатуре

12 Идеология *свадешу* — это принцип экономической и политической самостоятельности, призывающий к бойкоту иностранных (прежде всего британских) товаров и опоре на национальное производство в рамках борьбы за автономию Индии.



Ил. 27  
Джамини Рай. Найика (героиня) из *калигхата*. XX в.  
Бумага, чернила. 605×381 мм. Галерея Акар Пракар,  
Нью-Дели

Ил. 28  
Гаганендранатх Тагор. Серия «Царство абсурда».  
1917. Литография. 440×300 мм. Музей Виктории  
и Альберта, Лондон

на бенгальском и английском языках гласит: «Два солдата пойманы на рыбалке у священной реки недалеко от Харидвара» (Ил. 28).

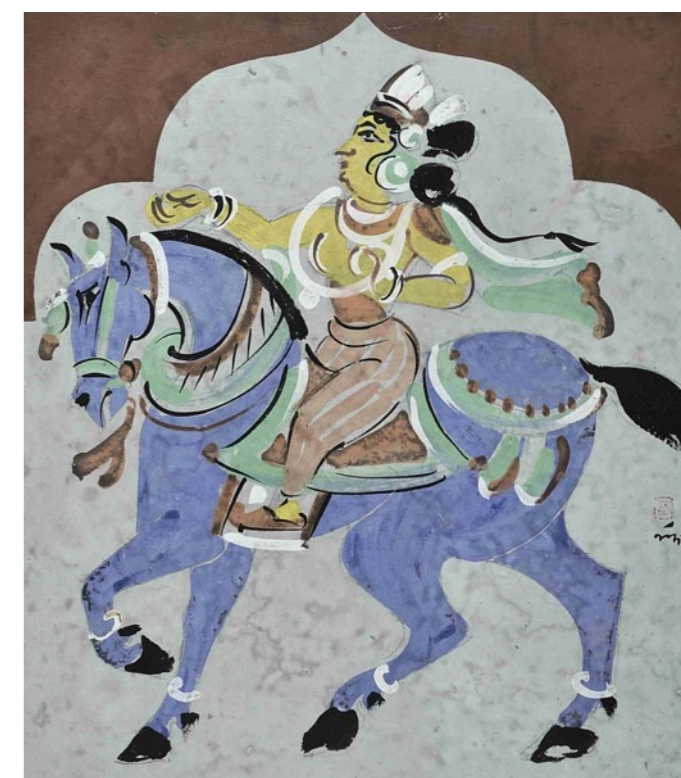
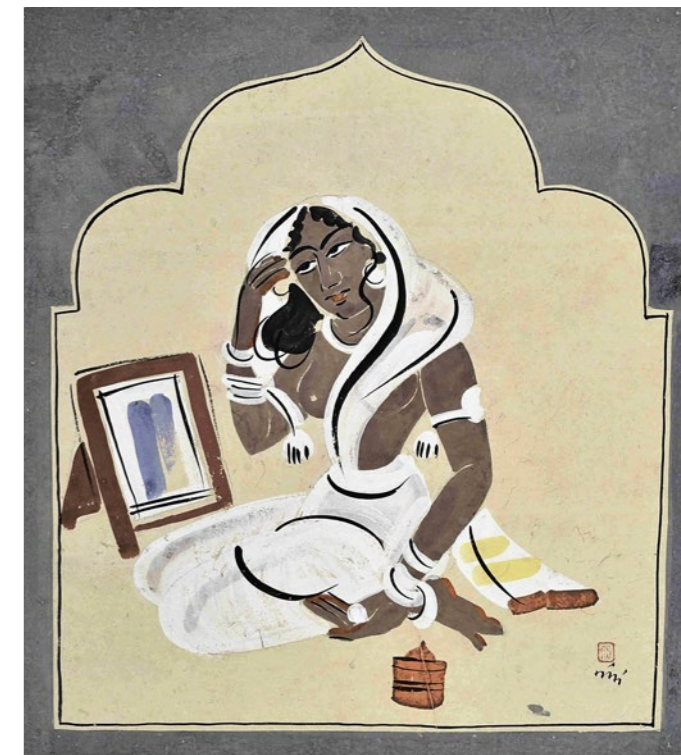
Известно, что один из ведущих мастеров так называемого Бенгальского Возрождения Нандалал Бос (1883–1966) в ранний период своего творчества пробовал силы в создании *калигхатпатов*, которые затем продавал у храма Кали [Шептунова, 2017, с. 19]. Позднее, уже будучи главным педагогом факультета искусств Кала-бхаван в Шантиникетане<sup>13</sup>, он был приглашен Махатмой Ганди для создания изображения со сценами повседневной жизни простых людей, чтобы показать их на epochальном событии — съезде Индийского национального конгресса в Харипуре. Бос и его ученики создали 400 панно с изображениями самых разных типажей из народной среды: ремесленников, садоводов, фермеров, музыкантов, художников, чистильщиков ушей, многочисленные женские образы и многих других героев (Ил. 29, 30). «И по стилю, и по технике этот тип живописи, а также бамбуковые и тростниковые конструкции стали воплощенными символами философии и эстетики Ганди. Это то, что Нандалал внес в развитие нации», — так описывает это событие Ш. Чаудхори [Chaudhary, 1983, p. 27]. Выбранная Босом манера исполнения вобрала в себя многие характерные особенности *калигхатпатов*: свободный фон, эскизность исполнения, композиционное расположение. Конечно, было бы неверно называть *калигхат* единственным источником вдохновения художника. Бос задействовал богатый визуальный словарь народного индийского искусства.

Съезд Конгресса в Харипуре состоялся 19–22 февраля 1938 года и стал важнейшим историческим событием. В 1976 году Археологическая служба Индии признала созданные к съезду произведения Боса национальным достоянием. В 2019 году несколько панно из харипурской серии впервые покинули Индию и были показаны на Венецианской биеннале.

Лишь в начале XX века *калигхатпаты* стали постепенно рассматриваться исследователями как произведения искусства. Их стиль со свойственными ему элегантностью и гибкостью линий, мастерством композиции, лаконичностью объемов, легкостью исполнения, целостностью живописного впечатления отвечал эстетике зарождающегося модернизма.

Во второй половине XX века интерес к *калигхату* распространился за пределы Индии. В 1968 году Стелла Крамриш включила рисунки в экспозицию своей новаторской выставки «Неизвестная Индия» в Музее искусств Филадельфии. В аннотации к каталогу она проводит параллель между рисунками *калигхат* и произведениями модернистского искусства: «Рисунки *калигхат*... монументальны в противопоставлении пространству чистого листа. Предшествуя работам Матисса, некоторые рисунки предвосхищают их. За пределами индийской традиции и искусства западных художников,

13 Шантиникетан — загородное имение семьи Тагоров, ставшее важным центром художественной культуры. В 1919 году здесь начинает работать основанный Р. Тагором университет, в состав которого входил факультет искусств.



Ил. 29  
Нандалал Бос. Туалет. 1937. Бумага, темпера.  
595×634 мм. Национальная галерея современного искусства, Нью-Дели

Ил. 30  
Нандалал Бос. Девушка на лошади. 1937. Бумага, темпера. 585×620 мм. Национальная галерея современного искусства, Нью-Дели

«базарные» художники, происходящие из низшей касты, создавали формы схожие по силе впечатления и близкие некоторым последующим работам западных художников» [Kramrisch, 1968, p. 72]. Произошел окончательный переход в восприятии: *калигхат* перестал рассматриваться лишь как этнографический материал и утвердился как самостоятельная художественная традиция.

Благодаря путешественникам, которых привлекал храм Калигхат, в последней четверти XIX века это искусство оказалось в нашей стране. В ГМИИ им. А. С. Пушкина хранится небольшая, но репрезентативная коллекция *калигхатпатов* (62 рисунка), которые являются редкостью для российских музейных собраний<sup>14</sup>. Эти произведения были приобретены во время кругосветного путешествия Д. А. Ровинским (1824–1895) — юристом, собирателем, историком искусства. Часть из них была подарена Императорской Публичной библиотеке (Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург), где ныне и хранится<sup>15</sup>.

В 1997 году в ГМИИ им. А. С. Пушкина была представлена выставка «Народная картинка из коллекции Д. А. Ровинского». Экспонируемые на ней рисунки *калигхат* привлекли внимание специалистов, получив новый ракурс для прочтения. Марина Александровна Бессонова (1945–2001), хранитель коллекций нового европейского искусства музея, куратор выставок, чьи проекты произвели настоящий переворот в концепции выставочной деятельности, со свойственной ей оригинальностью высказала интересное предположение о работах Натальи Гончаровой (1881–1962) конца ее русского периода: «Стилистические корни этих обновленных церковных картин можно найти не в собственно иконе, но в лубке, причем восточном, примером чему являются народные картинки из Калькутты с изображением „Шивы-аскета“, „Бабу, играющего на цитре“. <...> Звери индуистского пантеона превратились во „Льва“ Гончаровой из цикла „Сбор урожая“. Подобно Кандинскому, Гончарова заимствует отдельные технические приемы восточных лубков, например, желтую обводку вокруг контуров фигур или серебряную краску, акцентирующую рисунок. Изысканные линии в этом цикле Гончаровой, уподобленные гибким плавным дугам, параболам с ножевидными завершениями, тоже восходят к рисунку индийских лубков» [Бессонова, 1999, с. 340].

Импульсом к подобному сравнению может быть не только визуальное сопоставление, но и любопытный факт из жизни русских художников. В 1913 году Михаил Ларионов организовал «Выставку иконописных подлинников и лубков», многие экспонаты для которой были взяты из собрания самого Ларионова, Гончаровой и других художников. На этой выставке

демонстрировались шесть акварельных работ Гончаровой, представлявших собой опыт возрождения традиции русской народной картинки. В каталоге было опубликовано предисловие самой художницы под заголовком «Индусский и персидский лубок». В нем Гончарова отмечала то, к чему, кажется, сама стремилась в своем искусстве: «...русские каменные бабы и индусские скульптуры, все эти произведения до японских гравюр включительно, не копируют природу, не улучшают ее, а воссоздают; следствием этого воссоздания является изумительная монументальность, выявление самых главных деталей, жизненности» [Гончарова, 1913, с. 11].

Какие конкретно предметы были представлены на той выставке и были ли среди них рисунки *калигхат* — эти вопросы пока остаются без ответа. Известно, что вывезти во Францию свое собрание и архив Михаилу Ларионову (1881–1964) не удалось. В Париже он начал собирать новую коллекцию, которая в 1989 году была передана в Государственную Третьяковскую галерею вдовой художника А. К. Ларионовой-Томилиной. Среди вещей — и два рисунка *калигхат*, один из которых демонстрировался на выставке «Михаил Ларионов» в 2018 году. Изучить судьбу традиции *калигхат* в России исследователям еще предстоит.

Традиция *калигхат* прошла все этапы — от формирования в начале XIX века до затухания в 30-е годы XX века. Во второй половине XX века появляются художники, не только повторяющие лучшие образцы рисунков, но и создающие произведения в узнаваемом стиле *калигхата* на актуальные и волнующие современное индийское общество сюжеты. Таким образом, чаяния первого исследователя этого искусства М. Ч. Де всё же увенчались успехом, *калигхат* продолжает жить в современности в новом воплощении. В России коллекцией современных образцов этого искусства обладает московский Музей традиционного искусства народов мира Традарт, где в 2025 году прошла выставка «Бенгальская народная живопись».

Художники *патуа* были внимательными наблюдателями и критиками процессов, происходивших в индийском обществе в эпоху перемен. В рисунках, на первый взгляд, простых по исполнению, «рассказывались» типичные истории, отражались поведенческие модели. В *калигхате* проявилась связь религиозной тематики со светской образной системой городского фольклора [Никитина, 1990, с. 170].

*Калигхатпаты* стали свидетельством восприятия западного материального мира, привнесенного англичанами, а также отражением меняющейся городской среды и времени, когда на смену тысячелетним традициям пришли новые. Будучи тонкими наблюдателями, художники традиции *калигхат* трансформировали народное искусство в популярный жанр, в выразительных образах которого были запечатлены изменения, происходившие в колониальной Индии этого периода. В некотором смысле, свободные от традиционных канонов рисунки *калигхат* как нельзя лучше подходили для того, чтобы запечатлеть волнующие общество темы пробуждающейся индийской нации. Несомненно, дальнейшее изучение *калигхата* требует принятия

14 См. подробнее: Новикова, В., Юсупова, А. *Индийская графика в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина: краткий обзор и опыт изучения рисунков калигхат* // Материалы отчетной научной сессии, посвященной итогам работы Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина за 2023 год. Сборник статей. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2024.

С. 69–82. Режим доступа: URL: <https://e-books.arts-museum.ru/2024-science-report2023/> (дата обращения: 05.12.2025).

15 Загородникова, Т. *Восточная народная картинка в русских музеях* // Восточный архив. № 2 (38). М.: ИВ РАН, 2018. С. 31–36.

во внимание материалов по фольклористике, этнографии, антропологии, культурологии и лингвистике.

Кроме заметного влияния западного мира, *калигхатпаты* отражали многочисленные грани традиционной бенгальской культуры. Несмотря на то, что в рисунках *калигхат* появляются не вполне типичные детали и сюжеты, художники продолжают использовать устойчивые иконографические схемы индийского искусства. Одновременно с этим они находят новые выразительные образы, самые популярные из которых, пройдя «проверку» зрительским восприятием, тиражируются и переходят из рисунка в рисунок.

Искусство *калигхат* становится одним из импульсов к обновлению индийского искусства, оказавшим влияние на формирование ряда черт современной школы живописи Бенгалии. Будучи «низовым» по происхождению, *калигхат* сформировал самобытную художественную традицию, повлиявшую на профессиональное индийское искусство и продолжающую привлекать внимание исследователей и музеев по всему миру.

Лучшие образцы искусства *калигхат* отличает та степень обобщения и художественной выразительности, которая до сих пор привлекает исследователей и зрителей и за пределами Индии. Вероятно, поэтому рисунки *калигхат* позволяют нам говорить об изобразительной традиции индийского искусства, которая соединяется с новаторской составляющей и выходит за рамки своей географии и времени.

## Библиография

- Альбедиль, М. Ф. (2017).** *Язык богини Кали* // Современное искусство Востока. Сборник материалов международной научной конференции / ред.-сост. Д. Н. Воробьева. М.: Московский музей современного искусства, Государственный институт искусствознания. С. 81–89.
- Альбедиль, М. Ф. (2019).** *Полярность мужского и женского начал в традиционной индийской культуре: мифологические основания* // Мужская и женская субкультура в архаике: мифологема, системы обозначения, функции. Сборник научных трудов семинара «Теория и методология архаики». Вып. XII / отв. ред. М. Ф. Альбедиль, Д. Г. Савинов. СПб.: МАЭ РАН. С. 27–37.
- Бессонова, М. А. (1999).** *У истоков лаборатории авангарда: от лубка к «великим наивам»* // Мир народной картинки. М.: Прогресс-Традиция. С. 333–343.
- Воробьева, Д. Н. (2025).** *Загадочный образ Шивы из Пареля: исследование иконографии индуистского божества «семи нот»* // Известия УрФУ. Серия 2. Гуманитарные науки. 2025. Т. 27, № 2. С. 238–250. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/143691/1/iurg-2025-2-16.pdf?ysclid=migjsvf4gd218984360> (дата обращения: 05.12.2025).
- Гончарова, Н. С. (1913).** *Индусский и персидский лубок. Предисловие.* Выставка иконописных подлинников и лубков, организованная М. Ф. Ларионовым. М.: Художественный Салон 11. С. 11–12.
- Загородникова, Т. Н. (2018).** *Восточная народная картинка в русских музеях* // Восточный архив. № 2 (38). М.: ИВ РАН. С. 31–36.
- Збавитель, Д. (1986).** *Одно жаркое индийское лето.* М.: Наука. Главная редакция восточной литературы.
- Карлова, Е. М. (2016).** *Современные боги Калькутты* // Научные сообщения Государственного музея Востока. Выпуск XXVII. М.: Государственный музей Востока. С. 294–311.
- Карлова, Е. М. (2019).** *От народного к профессиональному: искусство Бенгалии на стыке эпох* // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 9. С. 748–758. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://doi.org/10.18688/aa199-6-66> (дата обращения: 05.12.2025).
- Никитина, Э. Н. (1990).** *Калигхатская народная картинка* // Городская художественная культура Востока. М.: ГМВ. С. 167–177.
- Потабенко, С. И. (1981).** *Изобразительное искусство Индии в новое и новейшее время. Конец XVIII — середина XX в. М.: Наука.*
- Серебряный, С. Д. (2003).** *Роман в индийской культуре Нового времени.* М.: РГГУ, 2003. Вып. 37 / Ин-т востоковедения РАН.
- Скороходова, Т. Г. (2017).** *Открытие индийской истории в общественной мысли Бенгальского Возрождения* // Диалог со временем. Вып. 59. С. 291–306. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://roii.ru/g/1/59.18> (дата обращения: 05.12.2025).
- Скороходова, Т. Г. (2022).** *Понимание Другого и диалог в философии Бенгальского Возрождения.* СПб.: Петербургское востоковедение, (Orientalia).
- Шептунова, И. И. (2016).** *Изобразительное искусство Индии XX века в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции.* М.: ГМВ.

**Banerjee, S. (1989).** *The Parlour and the Streets: Elite and Popular Culture in Nineteenth-Century Calcutta.* Calcutta: South Asia Books.

**Capwell, C. (2002).** *A Rāgamālā for the Empress* // *Ethnomusicology*, Vol. 46, № 2 (Spring — Summer, 2002). Pp. 197–225.

**Chaudhary, S. (1983).** *Nandalal Bose (1882–1966) Centenary Exhibition.* New Delhi: National Gallery of Modern Art. Pp. 11–27.

**Dey, M. (1933).** *The Painters of Kalighat: 19th Century Relics of a Once Flourishing Indian Folk Art Industry Killed by Western Mass Production Methods* // *The Statesman*, Calcutta, Sunday, October 22.

**Guha-Thakurta, T. (1992).** *The Making of a New "Indian" Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850–1920* // New York: Cambridge University Press.

**Knizkova, H. (1975).** *The Drawings of the Kalighat Style: Secular Themes.* Prague: National Museum.

**Kramrisch, S. (1968).** *Unknown India. Art from Tribe and Village.* Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.

## Список иллюстраций

**Ил. 1.** Неизвестный художник. Аннапурна, подающая еду Шиве. Ок. 1900. Бумага, тушь. 355×241 мм. Музей искусств округа Лос-Анджелес, Лос-Анджелес. Источник изображения — URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annapurna.jpg> (дата обращения: 03.12.2025)

**Ил. 2.** Неизвестный художник. Гималайский монал (Импейский фазан). 1803–1805. Перо, тушь, акварель. 648×460 мм. Галерея Франчески Гэллоуэй, Лондон. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A\\_Himalayan\\_Monal\\_\(Impeyan\\_Pheasant\)\\_\(1803-05\)\\_ink\\_and\\_watercolor.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Himalayan_Monal_(Impeyan_Pheasant)_(1803-05)_ink_and_watercolor.jpg) (дата обращения: 03.12.2025)

**Ил. 3.** Неизвестный художник. Попугай в клетке. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/e32a277e-91e2-4a6d-8ba6-cc4bad230410/surfaces/fb33cc66-be6f-4203-8f2d-bcf1e80afa42> (дата обращения: 03.12.2025)

**Ил. 4.** Неизвестный художник. Рука с тремя креветками. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/e32a277e-91e2-4a6d-8ba6-cc4bad230410/surfaces/1e3f8d45-74a8-4b8e-86a3-c7deedfea9a2> (дата обращения: 03.12.2025)

**Ил. 5.** Неизвестный художник. Кали. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/f22e9dae-c070-48eb-be0b-aa6c5bc195a6/surfaces/33c2a530-b0e3-4c50-b228-98881a05751f/> (дата обращения: 03.12.2025)

**Ил. 6.** Неизвестный художник. Кали, попирающая Шиву. 1854–1855. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 450×280 мм. Институт искусств Миннеаполиса, Миннеаполис. Источник изображения — URL: <https://collections.artsmia.org/art/18784/kali-trampling-upon-shiva-india> (дата обращения: 03.12.2025)

**Ил. 7.** Неизвестный художник. Махадева. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/e32a277e-91e2-4a6d->

8ba6-cc4bad230410/surfaces/6748cf6d-6275-46c2-a831-bb2e5292ec9a/ (дата обращения: 03.12.2025)

**Ил. 8.** Неизвестный художник. Ганга. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kalighat\\_pictures\\_Indian\\_gods\\_f17.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kalighat_pictures_Indian_gods_f17.jpg) (дата обращения: 03.12.2025)

**Ил. 9.** Неизвестный художник. Шива. 1854–1855. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 450×280 мм. Институт искусств Миннеаполиса, Миннеаполис. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kalighat\\_paintings\\_in\\_the\\_Minneapolis\\_Institute\\_of\\_Art#/media/File:Image\\_of\\_Shiva.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Kalighat_paintings_in_the_Minneapolis_Institute_of_Art#/media/File:Image_of_Shiva.jpg) (дата обращения: 03.12.2025)

**Ил. 10.** Неизвестный художник. Брахма. Кон. XIX — нач. XX в. Бумага, краска на водной основе, полированное олово. 406×260 мм. Бруклинский музей, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brooklyn\\_Museum\\_-\\_Brahma.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brooklyn_Museum_-_Brahma.jpg) (дата обращения: 05.12.2025)

**Ил. 11.** Неизвестный художник. Шива-Махадева и Парвати. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/f22e9dae-c070-48eb-be0b-aa6c5bc195a6/surfaces/ffb9078e-90aa-40c3-bc64-70ba2c8e823d> (дата обращения: 05.12.2025)

**Ил. 12.** Неизвестный художник. Рисунок калигхат.

Парвати. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/f22e9dae-c070-48eb-be0b-aa6c5bc195a6/surfaces/0f05feb2-7a72-4fb7-923c-0f7bcc991b92> (дата обращения: 05.12.2025)

**Ил. 13.** Неизвестный художник. Рисунок калигхат. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/e32a277e-91e2-4a6d-8ba6-cc4bad230410/surfaces/bdf584a2-fb6b-4619-a141-cd2241f01d71/> (дата обращения: 05.12.2025)

**Ил. 14.** Неизвестный художник. Рисунок калигхат. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/f22e9dae-c070-48eb-be0b-aa6c5bc195a6/surfaces/097a0aae-d745-461d-b535-da076599a8dc/> (дата обращения: 05.12.2025)

**Ил. 15.** Неизвестный художник. Куртизанка, ведущая овечку с головой человека. 1865. Бумага, краска на водной основе. 444×276 мм. Британская библиотека, Лондон. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_sheep\\_lover,\\_a\\_courtesan\\_leading\\_a\\_sheep\\_with\\_a\\_human\\_head\\_-\\_Anon.,\\_c.1865\\_-\\_BL\\_Add.Or.1875.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_sheep_lover,_a_courtesan_leading_a_sheep_with_a_human_head_-_Anon.,_c.1865_-_BL_Add.Or.1875.jpg) (дата обращения: 05.12.2025)

**Ил. 16.** Неизвестный художник. Богиня Лакшми с розой и павлином. Кон. XIX — нач. XX в. Бумага, краска на водной основе, полированное олово. 406×279 мм. Бруклинский музей, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: <https://www.brooklynmuseum.org/gu-RU/objects/159650> (дата обращения: 05.12.2025)

**Ил. 17.** Неизвестный художник. Героиня с павлином. XIX в. Бумага, краска на водной основе. 450×280 мм. Институт искусств Миннеаполиса, Миннеаполис. Источник изображения — URL: <https://collections.artsmia.org/art/18791/heroine-with-peacock-india> (дата обращения: 05.12.2025)

**Ил. 18.** Неизвестный художник. Сидящая девушка с розой. 1875. Бумага, чернила. 495×291 мм. Художественный музей Филадельфии, Филадельфия. Источник изображения —

URL: <https://www.visitpham.org/objects/88450> (дата обращения: 05.12.2025)

**Ил. 19.** Неизвестный художник. Куртизанка с розой. 1875. Бумага, краска на водной основе, карандаш. 445×280 мм. Бодлианская библиотека, Оксфорд. Источник изображения — URL: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/e32a277e-91e2-4a6d-8ba6-cc4bad230410/surfaces/4bf3c7bc-d7a1-42e6-a457-c3a422b3536c/> (дата обращения: 05.12.2025)

**Ил. 20.** Неизвестный художник. Элокеши и Махант. 1875. Бумага, акварель. 454×307 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O72156/elokeshi-and-the-mahant-painting-unknown/?carousel-image=2013GL0452> (дата обращения: 05.12.2025)

**Ил. 21.** Неизвестный художник. Элокеши и Махант. 1890. Бумага, акварель. 454×276 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O71297/elokeshi-painting-unknown/?carousel-image=2013GL0617> (дата обращения: 05.12.2025)

**Ил. 22.** Неизвестный художник. Набин и Элокеши. 1890. Бумага, акварель, сплав олова. 450×274 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O71451/painting-the-fatal-blow/nabin-and-elokeshi-painting-unknown/?carousel-image=2013GL0608> (дата обращения: 05.12.2025)

**Ил. 23.** Неизвестный художник. Набин и Элокеши. 1875. Бумага, акварель, сплав олова. 435×271 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O71452/painting-after-the-murder/nabin-and-elokeshi-painting-unknown/?carousel-image=2013GL0447> (дата обращения: 08.12.2025)

**Ил. 24.** Неизвестный художник. Махант. 1890. Бумага, акварель, сплав олова. 450×279 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O71391/painting-the-mahant-turns-an-oil/painting-unknown/?carousel-image=2013GL0555> (дата обращения: 05.12.2025)

**Ил. 25.** Неизвестный художник. Мадхавчандра Гири (Махант). 1875. Бумага, акварель, сплав олова. 448×275 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O100916/painting-the-trial-of-the-mahanta/madhavchandra-giri-the-mahant-painting-unknown/?carousel-image=2013GL0446> (дата обращения: 05.12.2025)

**Ил. 26.** Неизвестный художник. Рани Лакшми Баи. 1885. Бумага, акварель. 452×277 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O72088/painting-rani-of-jhansi-on-horseback/rani-lakshmi-bai-painting-unknown/?carousel-image=2013GL0324> (дата обращения: 05.12.2025)

**Ил. 27.** Джамини Рай. *Найика* (героиня) из калигхата. XX в. Бумага, чернила. 605×381 мм. Галерея Акар Пракар, Нью-Дели. Источник изображения — URL: <https://www.akarprakar.com/exhibitions/jamini-roy?itemld=6qc1qew4iq1503955k3jirjzejzbr> (дата обращения: 05.12.2025)

**Ил. 28.** Гаганендранатх Тагор. Серия «Царство абсурда». 1917. Литография. 440×300 мм. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Horrrifying\\_news\\_-\\_cartoon\\_by\\_Gaganendranath\\_Tagore\\_-\\_Realm\\_of\\_the\\_Absurd.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Horrrifying_news_-_cartoon_by_Gaganendranath_Tagore_-_Realm_of_the_Absurd.jpg) (дата обращения: 05.12.2025)

**Ил. 29.** Нандалал Бос. Туалет. 1937. Бумага, темпера. 595×634 мм. Национальная галерея современного искусства, Нью-Дели. Источник изображения — URL:

<https://artsandculture.google.com/asset/toilet-nandalal-bose/ywF1898hKnR8PQ?hl=en> (дата обращения: 05.12.2025)

**Ил. 30.** Нандалал Бос. Девушка на лошади. 1937. Бумага, темпера. 585×620 мм. Национальная галерея современного искусства, Нью-Дели. Источник изображения — URL: <https://artsandculture.google.com/asset/lady-on-a-horse-nandalal-bose/6wHx3r6cWFYiMA?hl=en> (дата обращения: 05.12.2025)

## References

**Albedil, Margarita (2017).** *The Language of the Goddess Kali // Contemporary Art of the East. Proceedings of the International Scientific Conference / Edited by D. N. Vorobyova.* Moscow: Moscow Museum of Modern Art, State Institute of Art Studies. Pp. 81–89. [In Russ.]

**Albedil, Margarita (2019).** *The polarity of masculine and feminine principles in traditional Indian culture: mythological basis // Male and female subculture in archaism: mythologemes, designation system, functions. Scientific papers collection of the seminar “Theory and methodology of archaism”. Issue XII / Eds. M.F. Albedil, D. G. Savinov.* St. Petersburg: MAE RAS. Pp. 27–37. [In Russ.]

**Banerjee, Sumanta (1989).** *The Parlour and the Streets: Elite and Popular Culture in Nineteenth-Century Calcutta.* Calcutta: South Asia Books.

**Bessonova, Marina (1999).** *At the Origins of the Avant-Garde Laboratory: From Popular Prints to the “Great Naives” // The World of Folk Art.* Moscow: Progress-Tradition. Pp. 333–343. [In Russ.]

**Capwell, Charles (2002).** *A Rāgamālā for the Empress // Ethnomusicology, Vol. 46, № 2 (Spring — Summer, 2002).* Pp. 197–225.

**Chaudhary, Sanko (1983).** *Nandalal Bose (1882–1966) Centenary Exhibition.* New Delhi: National Gallery of Modern Art. Pp. 11–27.

**Dey, Mukul (1933).** *The Painters of Kalighat: 19th Century Relics of a Once Flourishing Indian Folk Art Industry Killed by Western Mass Production Methods // The Statesman, Calcutta, Sunday, October 22.*

**Goncharova, Natalia (1913).** *Hindu and Persian Lubok. Preface.* Exhibition of iconographic originals and luboks, organized by M.F. Larionov. Moscow: Art Salon 11. Pp. 11–12. [In Russ.]

**Guha-Thakurta, Tapati (1992).** *The Making of a New “Indian” Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850–1920 // New York: Cambridge University Press.*

**Karlova, Evgeniia (2016).** *Modern Gods of Calcutta // Scientific reports of the State Museum of the East. Issue XXVII.* Moscow: State Museum of the East. Pp. 294–311. [In Russ.]

**Karlova, Evgeniia (2019).** *From Folk to Professional: The Art of Bengal at the junction of eras // Actual Problems of Theory and History of Art, 9.* Pp. 748–758. [Electronic resource]. Access mode: URL: <https://doi.org/10.18688/aa199-6-66> (accessed: 05.12.2025). [In Russ.]

**Knizkova, Hanna (1975).** *The Drawings of the Kalighat Style: Secular Themes.* Prague: National Museum.

**Kramrisch, Stella (1968).** *Unknown India. Art from Tribe and Village.* Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.

**Nikitina, Elmira (1990).** *Kalighat folk picture // Urban artistic culture of the East.* Moscow: State Museum of Oriental Art. Pp. 167–177. [In Russ.]

**Potabenko, Svyatoslav (1981).** *Fine Art of India in Modern and Contemporary Times. Late 18th — Mid-20th Century.* Moscow: Nauka. [In Russ.]

**Serebryanny, Sergey (2003).** *The Novel in the Culture of Modern India.* Moscow: RSUH, 2003. Issue 37 / Institute of Oriental Studies. [In Russ.]

**Sheptunova, Irina (2016).** *Fine art of twentieth-century India in the collection of the State Museum of the East.* Collection catalogue. Moscow: State Museum of the East. [In Russ.]

**Skorokhodova, Tatiana (2017).** *The Discovery of Indian History in the Social Thought of the Bengal Renaissance // Dialogue with Time. Issue 59.* Pp. 291–306. [Electronic resource]. Access mode: URL: <https://roii.ru/r/1/59.18> (date accessed: 05.12.2025). [In Russ.]

**Skorokhodova, Tatiana (2022).** *Understanding the Other and Dialogue in the Philosophy of the Bengal Renaissance.* St. Petersburg: Petersburg Oriental Studies (Orientalia). [In Russ.]

**Vorobyova, Daria (2025).** *The Mysterious Image of Shiva from Parel: A Study of the Iconography of the Hindu Deity of the “Seven Notes” // Izvestia of the Ural Federal University. Series 2. Humanities. 2025. Vol. 27, No. 2.* Pp. 238–250. [Electronic resource]. Access mode: URL: <https://elar.ufu.ru/bitstream/10995/143691/1/iurg-2025-2-16.pdf?ysclid=migjsvf4gd218984360> (accessed: 05.12.2025). [In Russ.]

**Zagorodnikova, Tatiana (2018).** *Eastern Folk Art in Russian Museums // Eastern Archive. No. 2 (38).* Moscow: Institute of Oriental Studies of Russian Academy of Sciences. Pp. 31–36. [In Russ.]

**Zhavitel, Dushan (1986).** *One hot Indian summer.* Moscow: Nauka. Main Editorial Board of Oriental Literature. [In Russ.]