

УДК: 7.032(34)

ББК: 85.153(3)

А43

DOI: 10.18688/aa199-6-66

Е. М. Карлова

От народного к профессиональному: искусство Бенгалии на стыке эпох

Индийская народная картина в целом и такая её разновидность, как картина печатная до сих пор привлекала очень мало внимания отечественных исследователей. За рубежом эта проблема освещена шире, хотя и не исчерпывающе. Ранние, распечатанные вручную ксилографии впервые были комплексно описаны и классифицированы в сборнике статей под редакцией Ашита Паула [15]. Эта работа вышла в 1983 г. и стала первой в ряду других публикаций, преимущественно статей, в которых предпринимались попытки определить значение индийской ксилографии и литографии XIX в. Этапным можно назвать появление объёмного каталога, посвящённого развитию этого искусства с 1870 до 1970 г., — вышедшего в 2012 г. *Gods in Print* [6] с краткой вступительной статьёй Ричарда Дэвиса, автора системных работ по современной индийской изобразительности [7]. Появляются в последние годы и исследования, в которых индийская литография рассматривается в контексте социально-политической ситуации и обстановки в художественной жизни Индии второй половины XIX в. [8], уделяется внимание даже экономическим аспектам бытования народной картины [11]. В отечественном искусствоведении первой заметной публикацией на эту тему стал каталог собрания индийских хромолитографий Государственного музея истории религии, вышедший в 2018 г. [2].

Такая ситуация сложилась по понятным причинам: достаточно представительные собрания хромолитографий есть в крупных британских и американских музеях, к тому же традиция собирательства печатных листов восходит к эпохе их бытования, переживая новый всплеск моды в последние десятилетия. Имея ограниченный доступ к ним в XIX в. в силу понятных причин — количество британских служащих и русских путешественников в Индии того времени несопоставимо, — мы теперь располагаем очень скромными коллекциями в нашей стране. Однако и они не опубликованы, а главное — оценены недостаточно.

Тем не менее индийская хромолитография имеет свою историю собирательства в России. Автору известны несколько русских частных коллекций, собранных в начале XX в. и хранящихся теперь в музеях. Индийские предметы в них представлены в ряду других, европейских и восточных, и воспринимались собирателями, по-видимому, как некая экзотическая разновидность лубка. К сожалению, не все они одинаково хорошо опубликованы. В частности, великолепное собрание *калигхата* в несколько десятков листов (куплены в числе прочих Д. А. Ровинским в Калькутте и Бомбее в 1874 г. [3]), сейчас хранящееся в ГМИИ им. А. С. Пушкина, ещё ждёт своего исследователя.

В 2010 г. в Москве, в Государственной Третьяковской галерее, среди работ из собрания художника-футуриста Михаила Ларионова также экспонировалось несколько листов индийских хромолитографий, которые были завещаны ГТГ в 1989 г. его вдовой А. К. Томилиной. Если русский лубок Ларионов начал собирать ещё в 1900-е гг. и даже организовал тогда специальную выставку, то китайская народная картина, которую вполне возможно было купить в России, попадает к нему в 1910-е гг. Затем доходит очередь до японской гравюры *укиё-э* и до индийских хромолитографий.

Третье крупное отечественное собрание хромолитографий принадлежало Ивану Павловичу Ювачёву (1860–1940). Эти листы, большей частью отпечатанные в Индии в типографии «Рави Варма Пресс», были куплены им во время поездки на Цейлон (совр. Шри-Ланка) (1913 г.) и представляют собой преимущественно поздние работы начала XX в. Их после смерти отца его сын, известный писатель Даниил Хармс, продал петербургскому Музею истории религии. Эта коллекция атрибутирована и полностью опубликована [2].

Долго считалось, что в собрании Государственного музея Востока, который обладает без преувеличения лучшим в стране собранием индийского народного искусства (в том числе прекрасной коллекцией традиционной живописи), нет ни листов *калигхат*, ни калькуттских хромолитографий. Если народное искусство с середины XX в. понемногу реабилитируется в глазах знатоков и постепенно занимает достойное место, то ситуацию с искусством массовым до сих пор нельзя назвать ясной, и, например, хромолитографии до последнего времени не считались у нас достойным коллекционирования предметом. С одной стороны, европейские и американские музеи собирают их охотно, с другой — значительное количество индийских литографий второй половины XIX в. до сих пор представлено на рынке и стоит весьма умеренно, чего, кстати, нельзя сказать о полностью исчезнувших к началу XX в. рисунках *калигхат*, которые сейчас представляют собой большую редкость и ценятся очень высоко.

С этой точки зрения весьма показательна история, произошедшая с альбомом хромолитографий, полученных Музеем Востока, судя по учётным документам, в 1946 г. от «неизвестной гражданки Комаровой». Листы хранились до 1963 г. в фондах, будучи записанными под одним общим номером Книги временных поступлений (КВП). В августе 1963 г. во время очередного переучёта научными сотрудниками музея был составлен акт, по которому альбом переводился из фондохранилища в библиотеку. Симптоматична следующая запись в акте: «Лубки низкого художественного качества и не имеют для нашего музея никакой художественной, научной и экспозиционной ценности. Комиссия считает возможным за давностью времени передать вышеуказанные лубки, как иллюстративный материал, в библиотеку нашего музея»¹. В этой формулировке многое типично. Во-первых, распространённая в нашей стране тенденция называть лубками все виды народной живописи разных регионов, а также ксилографию и литографию. Во-вторых, пренебрежительное отношение к этим листам всех членов комиссии — хотя в их числе были и Ольга Николаевна Глухарёва, автор нескольких работ по народному искусству Китая, и Нина Константиновна Карпова, специалист по индийской миниатюре.

¹ Архив Государственного музея Востока, акт № 27 от 23.09.1963

Разумеется, такому отношению есть оправдание: считалось, что массовое не может быть высокохудожественным, а дешёвое нечасто бывает ценным. Но ведь современники Раджи Рави Вармы², к примеру, высоко оценивали именно художественные качества его работ — как в станковой живописи, так и в гравюре. «Внутри момента» художественная ценность этих листов ощущалась иначе. К тому же в глазах носителя культуры изображение божества красиво по определению — но не той красотой, которую может увидеть «чужой» глаз. Для того чтобы понять и верно оценить художественную и историческую ценность индийской хромолитографии, необходимо обратиться к городской жизни Калькутты, к сформировавшейся здесь уникальной социальной и художественной среде, понять, что двигало людьми, сформулировавшими эстетику этого искусства.

Для развития хромолитографии и обретения ею столь широкой популярности требовались определенные условия. Это городская среда, профессиональные художники и соответствующая моменту идеологическая наполненность. Обратимся вначале к первому моменту, который играет здесь ключевую роль.

Говоря о формировании в Индии того, что принято называть городской культурой, а особенно говоря о специфике городского искусства³ [4], мы с неизбежностью обращаемся к истории формирования городской среды. И здесь для Индии уникальным примером стала Калькутта (с 2001 г. Колката). Формально город возник в 1698 г. на месте трёх небольших деревень и в последующие двести лет рос и развивался как удивительный образец синтеза европейской и азиатской культур. Социокультурная обстановка в Калькутте на протяжении всей истории её существования была без преувеличения уникальной. Англичане украшали жемчужину британской короны по своему вкусу: были построены телеграф и вокзал, организован первый в Индии музей, вдоль широких проспектов выстроились великолепные особняки в колониальном стиле, наполненные предметами европейского искусства. Однако кровью этих артерий, горожанами, заполнившими улицы и торговые кварталы, стало местное индийское население, причём преимущественно деревенское. Это безмолвное большинство — кули, мелкие служащие и приказчики, солдаты, прислуга, лавочники, вчерашние земледельцы, наполнили чопорную британскую оболочку шумной индийской жизнью [1]. Здесь же, что немаловажно, впервые массово появляются индийцы, владеющие английским языком.

Новое искусство формировалось на основе традиционных народных художественных форм Восточной Индии, существовавших в деревнях, откуда происходило большинство населения молодого города. Это небольшие иконы или храмовые завесы, предназначенные для продажи паломникам; мелкая вотивная пластика — изначально домашнее ремесло; рабочий инструмент бродячих сказителей — длинные живописные

² Раджа Рави Варма (Raja Ravi Varma, 1848–1906), индийский художник; одним из первых индийских художников предпринял попытку синтеза европейской техники в духе академической школы середины XIX в. и индийской художественной традиции. Помимо живописи занимался литографией. См. исследования Т. Guha-Thakurta [9; 10].

³ Термин «городское искусство» здесь применяется для видов массового искусства, родившихся в городской среде и имеющих адресатом городского жителя, что для Индии конца XVIII — XIX в. являлось принципиально новым явлением. В настоящее время в русском языке этот термин закрепляется для определения художественных активностей в городской среде, находящихся в открытом доступе (англ. *public art*).

свитки. Всё это не могло существовать в условиях высокого уровня урбанизации, создание новых форм искусства для нового городского населения было неизбежным. Та же ситуация сложилась и в духовной сфере: горожане хотели реализовывать собственные религиозные потребности, не выезжая из города. Довольно быстро в нём на основе небольшого древнего святилища сформировался важный паломнический центр, сакральное сердце Калькутты — храм Калигхат. Рядом с храмом по обычаю вырос большой рынок, где в любом другом городе столетиями живущая облуживанием храмовых нужд община ремесленников обычно продает паломникам иконы и вотивную пластику. Здесь же образовавшуюся нишу торговцев мелкой сувенирной паломнической продукцией быстро заполнили бенгальские бродячие сказители из общины *патуа* [13].

Первые *патуа* обосновываются в Калькутте к 1830 г. Для деревенских сказителей, традиционно получавших плату натуральным продуктом, смена рода деятельности становится кардинальной. Теперь они выступают как *читракары* — то есть профессиональные художники. То, что раньше было рабочим инструментом, теперь становится продуктом производства и объектом торга, причём оплата происходит наличными. К тому же в игру вступает рыночная конъюнктура — трудоёмкий в изготовлении, дорогой и довольно объёмный свиток не подходит для личного использования. Он трансформируется в небольшие бумажные листы с изображением заглавного божества храма Калигхат, других ключевых индуистских божеств и мифологических героев. Основными критериями становятся быстрота и простота изготовления, а также дешевизна: названные по имени храма *калигхат*, эти картинки обходились в сумму, эквивалентную одному пенни, — то есть были практически общедоступны.

Здесь интересно отметить, что, в самом деле, вся Индия представляла собой рынок для такого рода дешёвых картинок, но калькуттский всё же занимает в ряду городских базаров конца XIX в. особое место. Именно здесь народная картинка преодолевает барьер, разделяющий сакральное и профанное. В индийском народном искусстве эта грань всегда была «тонким местом», чему посвящено множество исследований: грубо говоря, любое изображение божества, будь то календарь или фантик, помещённое над входом в жилище или под стекло автомобиля, может стать вотивным объектом. В Калькутте же «прорыв» происходит в обратную сторону: изначально дешёвая икона уступает часть своего пространства самому приземлённому, сиюминутному, «газетному». Один и тот же художник делает в одном и том же материале и продаёт на одном прилавке изображения Дурги и куртизанки с полуобнажённой грудью, ведущей на поводке сатирически изображённого в виде собачки любовника.

Удивительную скорость ответа на изменения обстоятельств обеспечила *калигхату* его традиционная, характерная именно для прихрамового искусства⁴, ориентированность на свободную продажу на рынке. Но и связи с храмом, традиционной для таких видов искусства, также не возникло — ведь *патуа* были пришлыми мастерами и, хотя поселились возле храма, никогда не были вовлечены в производство храмовой утвари и икон. Та самая свобода, сделавшая их творчество необычайно популярным,

⁴ Можно привести и другие примеры: орисские *пата-читры*, гуджаратские *мата-ни-пачеди*, нахдварские *пичваи* и т. п..

и погубила их принципиально новым для индийского традиционного искусства накатом конкурентной борьбы. Другая группа мастеров вытеснила не имевших храмовой поддержки *патуа*.

Параллельно этому процессу происходит ещё один, имеющий отношение к проблеме проявления профессиональных (в европейском понимании) художников: в 1822 г. в Калькутте начинает работу первый печатный станок Бельно и Совиньяка, а уже в 1829 г. — открывается типография Чура Патхурия, в которой работали получившие европейскую выучку индийские мастера. Разумеется, себестоимость ксилографии значительно ниже раскрашенной вручную картинки, и первые попытки использовать печать в *калигхате* начинаются уже в 1840-е гг. В 1850-е — начале 1860-х гг. в продаже на базаре у храма Калигхат появляются большие раскрашенные вручную ксилографии, получившие название *баттала*. Очевидно, их производство не стало массовым — сейчас они представляют собой огромную редкость, сохранились лишь единицы таких листов. Это можно объяснять, с одной стороны, низким качеством бумаги, с другой — тем, что необходимость ручной раскраски делала их сопоставимыми по стоимости с *калигхатом*, и, может быть, их внешний вид поначалу попросту был непривычен потребителю.

Если посмотреть на мастеров первых *баттала*, то мы с удивлением обнаружим, что они тоже не были профессиональными художниками. Название ранних ксилографий происходит от района Баттала в северной части Калькутты, где селились мастера, специализировавшиеся на резьбе по металлу, — именно они стали владельцами первых ксилографических мастерских. Их манера выдает их выучку. В самом деле, художественно-стилистические особенности *калигхата* — свободный рисунок размашистыми мазками, прозрачность колорита, экспрессивность и лёгкость — недостижимы в монохромной ксилографии, где контур и линия делают рисунок тяжёлым и плоским. Технология в сочетании с попытками следовать европейским художественным приёмам родила громоздкие, утопающие в деталях композиции. В 1887 г. напечатана первая в Индии хромолитография: литографии были более красочными, детализированными, дешёвыми. Композиционно они взяли от *баттала* значительно больше, чем от *калигхата*, и в течение пары десятилетий вытеснили обе эти техники.

Интересно проследить, к каким сюжетам на разных этапах обращалось это искусство и как оценивали его в обществе. Ранние *калигхаты* выполнены преимущественно на религиозную тематику, однако довольно скоро к ним присоединились и светские сюжеты, причём рождённые именно городской культурой. В соответствии со вкусами потребителя они представляли собой эквивалент жёлтой прессы: высмеивали *бабу* (подражавших британцам в речи и манере одеваться индийских служащих), иллюстрировали громкие преступления, портретировали знаменитых уличных артистов. Характерно, что в ксилографию и литографию эти «низкие» сюжеты проникают значительно меньше, что говорит о том, что эти виды искусства так и не стали истинно народными, объяснение чему лежит в общественно-политической сфере.

В тот момент, когда профессиональные художники с их литографиями перехватили эстафету, они ещё не были художниками в нашем понимании этого слова. Обучение в европеизированных художественных школах середины XIX в. делало акцент на создании «грамотных *чертёжников, архитекторов, модельщиков, ксилографов, литографов*

и промышленных дизайнеров» [12, р. 59] — то есть ремесленников, а не людей искусства. Именно художественные школы появляются ближе к концу столетия. От этого едва сформировавшегося персонала колониальной машины, созданного для обслуживания проектов вроде двухтомника *The Antiquities of Orissa* Раджендралала Митры [14], естественным образом отделилась часть талантливой молодёжи, которая предпочла работе на «колониального хозяина» сферу производства базарной картинки [8, р. 54].

И вот именно для этих молодых индийцев, свободно владеющих английским языком, умеющих работать в технике станковой живописи и прекрасно знающих отличие мифологического жанра от батального, на первый план выходит проблема идеологии. Они уже всё знают о европейском искусстве (в том числе и осознают в нём силу инструмента пропаганды) и одновременно ещё совершенно не оторваны от народного индийского искусства, по сути, составлявшего важную часть того образа жизни, который мы привыкли называть «индуизмом». В каждом доме, каждый день, вплоть до сегодняшнего народного картина — неотъемлемая часть индийского быта. Это молодое поколение индийцев не могло не осознавать силу воздействия народной картины с её изначально плакатным языком и доступностью даже для нищих, неграмотных и детей. С другой стороны, они видели так называемую колониальную, или этнографическую, гравюру, которая в исполнении европейских художников получила огромное распространение в метрополии. Все эти кровавые жертвоприношения, варварские оргии и осуждающие «нечеловеческую жестокость» местных обычаев (таких, как обряд сожжения вдов — *sati*) картинки, выполненные с потрясающим мастерством и натуралистичностью, — не были ли они оскорбительны? Не хотелось ли молодым индийским художникам, используя оружие врага — мастерство, ясность языка, массовую доступность, показать ценность, и даже больше — превосходство собственной культуры?

Национальная религия стала той движущей силой, на которую опирался индийский национализм второй половины XIX в. Продукция печатных мастерских, предназначенная для среднего и рабочего класса, воспринималась индийской интеллигенцией как средство общения с малообразованным, но весьма религиозным большинством соотечественников. Самосознание нации должно было родиться из единого объединяющего источника, которым стал индуизм⁵. Фокус сместился: мир *калигхата* ещё был полон самоиронии, хотя уже здесь чувствовалась ясная позиция: индусская духовность критикует колониальную мораль. Теперь же аллегория нового чувства культурной идентичности полностью меняет то, как изображается божество: мягкие и расслабленные, занятые семейными делами, очень живые персонажи *калигхата* приобретают монументальную парадность. Иконография застывает, непосредственность и живость ранних рисунков вытесняется праздничным великолепием.

Апостолы идеологически выдержанного творчества рождались в калькуттских ху-

⁵ В этом отчасти лежат истоки конфликта индусского большинства и мусульманского меньшинства в процессе национально-освободительного движения и после обретения независимости: обеспечить цельность нации и сплочённость борьбы, по задумке её идеологов, должно было религиозное единство, фактически не существовавшее. Углубление в историю этой проблемы не входит в задачи данного исследования, однако она достаточно раскрыта в отечественной историографии, к которой автор призывает обратиться заинтересованного читателя.

дожественных школах, организованных британцами. Школы в Калькутте и Мадрасе были открыты в 1854 г., а в 1857 г. выпускники калькуттской School of Industrial arts создают первую по времени и значимости печатню в Калькутте — Королевскую литографскую типографию (Royal Lithographic Press). Буквально через два десятилетия после этого выпускники Калькуттской школы изящных искусств основали типографию Calcutta Art Studio. С 1879 г. они производили дешёвые картинки для массового рынка.

Здесь академическая выучка встретила наконец с популярной эстетикой. Мастера, которые делали первые литографии, ощущали себя настоящими художниками в противовес ремесленникам базара: ведь Индия, страна прикладного, домашнего искусства, не породила того, что в британской академической системе ценностей занимало высшее место, — станковой живописи. И первые профессиональные в нашем, европейском смысле этого слова индийские художники сразу же предприняли попытку заставить освоенную ими британскую форму служить индийскому содержанию: они стали выпускать дешёвую народную картинку, выполненную по законам жанра большой европейской живописи.

Общество отвечало им поддержкой. Вот что писала о хромолитографиях прогрессивная *The Indian Mirror*: «Если отечественные художники хотят выделиться и доказать свой истинный талант на выбранном поприще, им не следует ограничиваться только работой простых копиистов. Их целью должно стать оригинальное творчество <...> И в пользу индийских художников Calcutta Art Studio говорит то, что они уже работают в этом направлении. Их индуистские мифологические картины <...> бесконечно лучше старых изображений индуистских богов и богинь, которые лишены художественной красоты и всякого отношения к научным принципам [живописи]» [12, р. 75].

Не стоит забывать, что сочетание именно таких эстетики и тематики активно пропагандировалось в националистической прессе художественными критиками и активными культурными деятелями той эпохи. Запрос на эти изображения был сформулирован самым однозначным образом: «Сегодня нам нужно такое художественное дарование, которое с помощью кисти может придать форму и жизнь древнему мифологическому воображению»⁶. Ведь, по меткому замечанию Раманады Чаттерджи, для такой многонациональной, говорящей на десятках языков страны, как Индия, именно общедоступные формы искусства, отражающие общие религиозно-мифологические воззрения, могут стать решающим объединяющим фактором [5]. Разумеется, такая миссия не может и не должна была быть возложена на ремесленников, здесь форма и содержание определяются именно самосознанием исполнителей. И здесь мы подходим к тому, почему не может индийская хромолитография второй половины XIX в. быть определена как лубок, поставлена в один ряд с лубочной картиной, почему к ней не могут быть применены те же критерии оценки. Образно выражаясь, индийская хромолитография стоит на плечах того, что мы называем лубочной картинкой, но и по сути, и по форме является другим, совершенно уникальным явлением.

Популярность хромолитографии в последние десятилетия XIX в. достигла немалых высот. Интересно, как Д. А. Ровинский описывал ситуацию 1870-х гг.: «...В

⁶ Балендранатх Тагор, Chitra o kavya (бенг.), Calcutta (n/d). Цит. по: [10, р. 130].

настоящее время в большом ходу изображения богов, сделанные от руки, чрезвычайно яркими красками, с золотом и серебром; цена таких картинок листового размера в Калькутте по 6 рублей за сотню листов <...> В Бенаресе англичане печатают красками обои, на которых изображены все индийские боги; бедный человек может купить себе кусок этих обоев аршина в полтора длиною и получить за безделицу целую коллекцию богов для своего обихода» [3]. В качестве любопытного примера можно привести одно из множества дел, которое рассматривалось в эти годы в Высшем суде Калькутты. Владелец типографии Calcutta Art Studio Бабу Кристо Чундер Пал жаловался, что человек по имени Сахиб Чундер Муллик производил пиратские копии его литографий с мифологическими сюжетами в Британии и, привозя их обратно в Калькутту, мог продавать ещё дешевле [12, р. 73]. В своём обращении он акцентирует внимание на том, что все сотрудники типографии — это художники, «принадлежащие к уважаемым семьям» и являющиеся выпускниками Государственной школы искусств Калькутты. Из другого судебного обращения мы узнаем ритм, в котором работали студии. Chitrashala Steam Press за четыре года произвела 25 рисунков, каждый из которых был напечатан тиражом 3000 копий, а некоторые пережили три или четыре переиздания [12, р. 75]. Управляющий жаловался, что листы фотографируют и продают эти фотографии по очень низкой цене.

В итоге мы фиксируем сформировавшуюся в эти годы новую волну «реалистической» индуистской иконографии, достигшей высшей точки в продукции типографии Раджи Рави Вармы. Он принадлежал ко второму поколению индийских художников, получивших выучку в британских художественных школах и при этом занявшихся производством печатных картинок. Ученический опыт Вармы — характерная для европейской живописи практика обращения к натуре. Его работы маслом лежат вполне в контексте британской академической колониальной школы: техника живописи, мифологические сюжеты, композиция, перспектива и т. п. Однако в его творчестве натурализм (здесь он равен упомянутой выше «живописи, построенной на научных принципах») вынимается из европейского контекста и помещается в условия непривычной ему задачи. «Оружие врага» обращается против него самого: посредством европейского, по сути, приёма фотореализма индуистский миф трансформируется в историю. Традиционная иконография не отказывается от привычной, читаемой носителем культуры на уровне подсознания знаковой системы (символика цвета, жеста, атрибута), но добавляет к ней почти невыносимую реалистичность. Без всей этой предыстории невозможно было бы появление художника такого масштаба (с точки зрения, конечно, влияния на популярную культуру), как Раджа Рави Варма. Заложённая в индийскую художественную традицию изначально идея бесконечного копирования, повторения наделённой сакральным значением иконографии вырождается у него в идею реплицирования собственной живописи в нескончаемых хромолитографиях.

Здесь впервые в Индии появляется общее поле смыслов для британцев и англоговорящих (и не только) индийцев, и происходит удивительное: картинки эти покупают и британцы тоже. На художественном рынке эти картинки часто появляются после смерти их владельцев, англо-индийцев, когда наследники начинают распродавать имущество. Кажется, что увлечение это было не столько страстью к народному искусству,

сколько guilty pleasure тех, кто за утренним кофе привык читать *The Indian Mirror*. Да, «альтернативный путь вестернизации» [10, р. 174] существовал, но работал он в обоих направлениях.

В каком-то смысле появление многочисленных частных типографий стало переломным моментом как для индийского изобразительного искусства, так и для формирования особой эстетики индийского кино. Главная общая черта этих видов искусства — огромная широта охвата масс. И вкус этих самых масс диктовал эстетику, которая, без преувеличения, также стала для них общей. Напомню, что первый индийский режиссер, Дхундирадж Говинд (Дадасахиб) Фальке (1870–1944), получил художественное образование в бомбейской школе Джамситджи Джиджибхоя, а затем работал в типографии Рави Вармы. Сценография «Раджи Харичандры» (1913 г.) и других его ранних фильмов демонстрирует непосредственное влияние работ Вармы. Впрочем, эта тема уводит нас дальше, к эстетике кинематографических плакатов как приемников хромофотографии.

Возвращаясь к оценке художественного качества индийской хромофотографии конца XIX в. и определению её места в индийском искусстве в целом, позволю себе сделать следующее заключение. Будучи продуктом массового производства и не всегда имея автором художника большого таланта, эти листы очень разные по качеству. К тому же здесь важную роль играет репликация, происходящая от устоявшейся иконографии, с одной стороны, и попытки повторить удачные, хорошо продаваемые композиции — с другой. Однако как всякая религиозная картинка, рождённая в светской среде, хромофотография чутко реагирует на изменения в общественной жизни, становясь рупором настроений значительной части населения. То, что общество выдвигало к ней требования, которые обсуждались в передовицах многотиражек, говорит о живом диалоге художника со зрителем. Причём диалог этот, как видно из архивных материалов, лежал в плоскости как идеологии, так и художественного языка. Эта уникальная ситуация даёт новые критерии оценки, здесь, безусловно, необходим комплексный подход. Небольшие, но интересные отечественные коллекции вполне могут служить отправной точкой для новых исследований в этой области.

Литература

1. Карлова Е. М. Современные боги Калькутты // Научные сообщения Государственного музея Востока. — 2016. — Вып. XXVII. — С. 294–312.
2. Коллекция индийских хромофотографий из собрания И. П. Ювачёва: альбом-каталог / Авт.-сост. Е. В. Столярова. — СПб: Государственный музей истории религии, 2018. — 86 с.
3. Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Кн. 1–5. — СПб: Тип. Акад. наук, 1881. — 640 с.
4. Шугуров П. Е. Проблемы терминологии в области городского искусства // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 2–3. — С. 261–263.
5. Chatterjee R. Ravi Varma // Modern Review. — 1907. — Vol. 1. — No. 1 — P. 84–90.
6. David R. Gods in Print. Masterpieces of India's Mythological Art. — San Rafael: Mandala Publishing, 2012. — 226 p.
7. Davis R. H. Picturing the Nation: Iconographies of Modern India. — New Delhi: Orient Longman, 2007. — 274 p.
8. Empire and Art: British India / Ed. R. Dohmen. — Manchester: Manchester University Press, 2017. — 200 p.

9. *Guha-Thakurta T.* Westernization and Tradition in South Indian Painting in the Nineteenth Century: The Case of Raja Ravi Varma (1848–1906) // *Studies in History*. — 1986. — Vol. 2. — No. 2. — P. 165–98.
10. *Guha-Thakurta T.* The Making of a New “Indian” Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850–1920. — Cambridge: The Open University, 1992. — 352 p.
11. *Jain K.* Gods in the Bazaar. The Economies of Indian Calendar Art. — Durham: Duke University Press, 2007. — 434 p.
12. *Mahadevan S.* A Very Old Machine: The Many Origins of the Cinema in India. — Albany: SUNY Press, 2015. — 256 p.
13. *McCutchion D., Bhaumika S.* Patuas and Patua Art in Bengal. — Calcutta: Firma KLM, 1999. — 172 p.
14. *Rajendralal Mitra L.* The Antiquities of Orissa. — Calcutta: Firma KLM, 1961. — 600 p.
15. *Sarkar N., Paul A.* Woodcut Prints of Nineteenth Century Calcutta. — Calcutta: Seagull Books, 1983. — 128 p.

Название статьи. От народного к профессиональному: искусство Бенгалии на стыке эпох.

Сведения об авторе. Карлова Евгения Михайловна — кандидат искусствоведения, заведующая отделом искусства стран Ближнего и Среднего Востока, Южной Азии и Центральной Азии. Государственный музей Востока, Никитский бульвар, д. 12 А, Москва, Российская Федерация, 119019. emkarlova@yandex.ru

Аннотация. Индийская народная печатная картина до сих пор мало привлекала внимание отечественных исследователей, хотя она представлена в собраниях Государственного музея истории религии, ГМИИ им. Пушкина, ГТГ. Государственный музей Востока недавно обрёл небольшой альбом калькуттских хромолитографий, история которого весьма показательна. Изначально он хранился в основном собрании музея, однако позже был перемещён в хранилище библиотеки — его художественные качества были оценены как недостойные музейного собрания. Сейчас, когда изучение народного, «популярного» искусства становится все актуальнее, необходимо дать новую оценку эстетике этих вещей. При этом необходимо основываться в том числе на социально-историческом контексте, в котором были созданы хромолитографии.

Калькутта представляет собой уникальный для Индии XIX в. художественный центр, где сформировалась синтетическая культура, отражающая как исконно индийскую, так и колониальную эстетику. Непродолжительная, но яркая история бытования народной картины Калькутты — *калигхата*, ксилографий *баттала* и затем хромолитографий, подготовила почву для сложения своеобразной современной популярной культуры этой страны. Эволюция художественных приёмов и иконографии в калькуттских хромолитографиях в некоторой степени даёт возможность проследить и эволюцию национального самосознания индийских художников.

Ключевые слова: Индия; искусство; народное искусство; популярное искусство; литография; ксилография; хромолитография; Бенгалия; Калькутта.

Title. From Folk to Professional: The Art of Bengal at the Crossroads.

Author. Karlova, Evgenia Mikhailovna — Ph. D., head of Department of Middle Eastern, Central Asian and South Asian Art. State Museum of Oriental Art, Nikitsky bulv., 12a, 119019 Moscow, Russian Federation. emkarlova@yandex.ru

Abstract. The Indian popular prints have so far attracted little attention from Russian researchers, although they are represented in the collections of the State Museum of the History of Religion, the Pushkin Museum of Fine Arts, the Tretyakov Gallery. The State Museum of Oriental Art has recently acquired an album of Calcutta chromolithographs, whose story is quite indicative. Initially, it was kept in the main museum collection, but was later moved to the library's vault — its artistic qualities were assessed as unworthy of the museum collection. Now, when the study of folk and popular art is becoming more relevant, it is necessary to give a new assessment of the aesthetics of these things. This assessment should be based on the socio-historical context in which chromolithographs were created.

Calcutta is a unique art center in 19th-century India where synthetic culture was formed, reflecting both native Indian and colonial aesthetics. A short but vivid history of the existence of the popular paintings and prints of Calcutta — kalighat, battala woodcuts, and then chromolithographs, prepared the ground for the formation of a unique modern popular culture of this country. The evolution of artistic techniques and iconography in Calcutta chromolithographs helps to trace the evolution of the national identity of Indian artists.

Keywords: India; art; popular art; folk art; lithographs; xylographs; chromolithographs; Bengal; Calcutta.

References

- Chatterjee R. Ravi Varma. *Modern Review*, 1907, vol. 1, no. 1, pp. 84–90.
- David R. *Gods in Print. Masterpieces of India's Mythological Art*. San Rafael, Mandala Publ., 2012. 226 p.
- Davis R. H. *Picturing the Nation: Iconographies of Modern India*. New Delhi, Orient Longman Publ., 2007. 274 p.
- Dohmen R. (ed.). *Empire and Art: British India*. Manchester, Manchester University Press Publ., 2017. 200 p.
- Guha-Thakurta T. Westernization and Tradition in South Indian Painting in the Nineteenth Century: The Case of Raja Ravi Varma (1848–1906). *Studies in History*, 1986, vol. 2, no. 2, pp. 165–198.
- Guha-Thakurta T. *The Making of a New "Indian" Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c. 1850–1920*. Cambridge, The Open University Publ., 1992. 352 p.
- Jain K. *Gods in the Bazaar. The Economies of Indian Calendar Art*. Durham, Duke University Press Publ., 2007. 434 p.
- Karlova E. M. Modern Gods of Calcutta. *Nauchnye soobshheniia Gosudarstvennogo muzeia Vostoka (Scientific Communications of the State Museum of the East)*, 2016, vol. 27, pp. 294–312 (in Russian).
- Mahadevan S. *A Very Old Machine: The Many Origins of the Cinema in India*. Albany, SUNY Press Publ., 2015. 256 p.
- McCutchion D.; Bhaumika S. *Patuas and Patua Art in Bengal*. Calcutta, Firma KLM Publ., 1999. 172 p.
- Rajendralal Mitra L. *Antiquities of Orissa*. Calcutta, Firma KLM Publ., 1961. 600 p.
- Rovinsky D. A. *Russkie narodnye kartinki (Russian Folk Pictures), book 1–5*. St. Petersburg, Typography of the Academy of Sciences Publ., 1881. 640 p. (in Russian).
- Sarkar N.; Paul A. *Woodcut Prints of Nineteenth Century Calcutta*. Calcutta, Seagull Books Publ., 1983. 128 p.
- Shugurov P. E. Terminology Issues in the Field of Urban Art. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniia (Modern Issues of Science and Education)*, 2015, no. 2–3, pp. 261–263 (in Russian).
- Stoliarova E. V. (ed.). *A Collection of Indian Chromolithographs from the Collection of I. P. Yuvachev*. St. Petersburg, State Museum of the History of Religion Publ., 2018. 88 p. (in Russian).