



Научная статья
УДК 7.036:7.046(540)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.008

Архетип Родины-матери в современном искусстве Индии



Кузина Елизавета Олеговна

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
asilandco@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0002-0835-9531>, SPIN-код (Science Index): 6035-5314

Аннотация. Статья посвящена исследованию образов, воплощающих женские архетипы, в частности Родины-матери, в современном индийском искусстве. Родина-мать — универсальный почти для любой индоевропейской культуры архетипический символ, визуализация его в индийской культуре хронологически совпадает с формированием искусства бенгальской школы живописи. Первое изображение Родины-матери появляется в Индии в последней трети XIX века — это работа Абаниндраната Тагора «Душа Родины» 1905 года. Сегодня образ Родины-матери, или Бхарат Маты — матери Индии, продолжает быть одним из самых востребованных в современном индийском искусстве, к нему регулярно обращаются известные индийские художники. При этом каждый из рассмотренных в статье — ключевых авангардистов, таких как Амрита Шергил и Макбул Фида Хусейн, и родоначальниц феминистского искусства в Индии — Налини Малани, Пушпамалы Н. — видоизменяет образ, обращаясь к самым разным аспектам материнского архетипа. Настоящая статья не только освещает историю и культурный контекст развития образа, но и показывает анализ творчества художников с позиций их взаимодействия с существующей и новой мифологией и архетипом. Изучение произведений искусства в данном случае предполагает обращение автора к культурологическому, социологическому, но прежде всего к психоаналитическому методу, разработанному Карлом Густавом Юнгом и его последователем Эрихом Нойманном. Цель этой статьи — описать и проанализировать те аспекты женского архетипа, которые оказались в центре внимания известных индийских художников, работающих с этой темой, и показать, как видоизменялся архетип Родины-матери на протяжении XX и XXI веков. В результате сделан вывод, что художники-авангардисты обращались к тем аспектам женского архетипа, которые уже отчасти существовали в традиционном искусстве, однако выразив их в новой форме и контексте, а женский архетип включил в себя новый опыт, в связи с чем проявился в трансформированном виде.

Ключевые слова: современное индийское искусство, индийская культура, женские архетипы, материнский архетип, Родина-мать, бенгальская школа живописи, индийские художники, Бхарат Мата, Мать Индия, Макбул Фида Хусейн, Абаниндранат Тагор, Амрита Шер-Гил, Пушпамала Н., Налинии Малани, Кали, Дурга

Для цитирования: Кузина Е.О. Архетип Родины-матери в современном искусстве Индии // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 120–135.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.008>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1171>.

Original article

The archetype of the motherland in contemporary Indian art

Elizaveta O. Kuzina

Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

asilandco@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0002-0835-9531>, SPIN-code (Science Index): 6035-5314

Abstract. This article analyses the depictions of the female archetype, particularly the motherland, in contemporary Indian art. The motherland is a universal archetypal symbol for almost any Indo-European culture, its visualisation in Indian culture coincides with the formation of the art of the Bengali school of painting. The first documented instance of the motherland motif in India occurred in the late 19th century, as exemplified by Abanindranath Tagore's 1905 work, "Soul of the Motherland". In contemporary India, the image of the motherland, also known as Bharat Mata, the mother of India, remains a prominent subject in the realm of contemporary Indian art, frequently explored by prominent artists. Concurrently, the artists examined in this article (including key avant-garde artists such as Amrita Sher-Gil and Maqbool Fida Husain, and the pioneers of feminist art in India — Nalini Malani, Pushpamala N.) each modify the image by addressing very different aspects of the maternal archetype. The present article not only highlights the history and cultural context of the development of the image, but also endeavours to examine the work of the artists from the perspective of their interaction with existing and new mythologies and archetypes. The analysis of works of art in this case implies the author's appeal to various methods, not only cultural and sociological, but above all to the psychoanalytical method developed by Carl Gustav Jung and his follower Erich Neumann. The objective of this article is to describe and analyse the aspects of the female archetype that have been the focus of attention by prominent Indian artists working with this theme. Furthermore, it will demonstrate how the archetype of the motherland has been modified throughout the 20th and 21st centuries in Indian visual arts. The study concludes that avant-garde artists addressed aspects of the female archetype that had already been partially established in traditional art, but expressed them in a novel form and context. The female archetype encompassed a new experience, and therefore manifested itself in a metamorphosed form.

Keywords: contemporary Indian art, Indian culture, female archetypes, maternal archetype, Motherland, Bengal school of painting, Indian artists, Bharat Mata, Mother India, Maqbool Fida Husain, Abanindranath Tagore, Amrita Sher-Gil, Pushpamala N., Nalini Malani, Kali, Durga

For citation: Kuzina, E.O. (2025) 'The archetype of the motherland in contemporary Indian art', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 120–135. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.008.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1171>. (In Russ.)

Введение

Материнский архетип¹ занимает центральное место в индийской культуре, пронизывая все

аспекты жизни индийцев. Индийское искусство изобилует образами великих богинь-матерей — в музеях и храмах, в частности индуистских, часто

¹ Архетип матери, или женский архетип, детально рассмотрен Эрихом Нойманном, учеником Карла Густава Юнга, в его книге «Великая мать» [1]. Для анализа произведений искусства в настоящей работе используется терминология и подход аналитической психологии, согласно которому архетип можно понимать как психические структуры коллективного бессознательного, связанные с определенным опытом, распознаваемые в образах и снах и запечатлеваемые в различных видах искусства.

можно увидеть скульптурные образы Дурги, Лакшми, Сарасвати. Можно заметить, что образ богинь часто связывается с водной стихией. Например, Сарасвати фигурирует в Ригведе в образе реки. При этом река-Сарасвати осталась в поле воображаемой сакральной ведийской географии (у исследователей нет единого мнения на счет того, какой реальной реке она соответствует [2, с. 384]), однако Ямуна, Ганга, Кавери и другие существующие реки, предстают перед внутренним взором верующих индуистов также в образах богинь — воды этих рек священны². Стоит вспомнить образ необыкновенной красавицы, с которой сравнивается река Вайхей, описанная в старотамильской поэме «Шилаппадикарам»: «Драгоценнейшая среди наследственных владений властелинов Пандьи, она похожа на непорочную благородную красавицу, одежды которой сотканы из цветов финиковой пальмы, вахулы, конгу, белой кадамбы, кунгумы, лавра, тилаки, жасмина, чедаля, черунду, чампакн и шафрана. Берег, словно пояс вокруг ее бедер, украшен красивейшими цветами куруха, позолоченного жасмина, мусундея с густыми лианами, дикого жасмина, белого вьюна, бамбука, лианы. Сверкающие белым блеском островки, лежащие близ берегов и изобилующие цветами, упавшими с деревьев, напоминают упругие груди молодой красавицы»³.

Еще один важный аспект материнского архетипа связан со стихией земли. Бху-деви, или Бхуми-деви (от санскр. бху — ‘земля’, ‘место обитания жизни’), в вишнуизме считается важнейшим воплощением богини Лакшми, Бху-деви упоминается в Махабхарате и Рамаяне (где она является матерью возлюбленной Рамы — Ситы). Этому аспекту в нашей статье уделяется особое внимание.

Стоит отметить, что материнский архетип играет заметную роль не только в индуизме — в джайнской и буддийской традициях он воплотился прежде всего в образах святых матерей

родоначальников этих религий. В джайнизме — это мать Махавиры, Тришала, а в буддизме мать Сиддхартхи Гаутамы — Майя. Майя занимает важное место в буддийском каноне: само ее имя, которое можно перевести как «искусство», «сверхъестественные способности», «магия» или «иллюзия»⁴, стало ассоциироваться с философским понятием *майи* — невидимым покровом иллюзии, укрывающим от сознания истинную природу вещей. Особенно пышное и разностороннее развитие женский архетип получил в тантрическом буддизме⁵. Женские божества, бодхисаттвы и богини, выходят здесь на первый план. Шактистские культы⁶ объединили различные аспекты материнского архетипа и сгруппировали богинь в *матрики*, устойчивые компании, чья первичная функция в том, чтобы предоставить защиту от зла и демонов.

Одним словом, нет более благодатной почвы, чем индийская, для исследования материнского архетипа в искусстве. В настоящей статье мы сосредоточимся на новой эпохе индийского искусства — XX веке — и проанализируем произведения искусства ведущих художников Индии, чтобы установить, как этот традиционный, имеющий глубокие корни женский архетип видоизменился в новейшее время. Цель настоящей статьи — определить, какие аспекты материнского архетипа вышли на первый план в искусстве Индии XX века. Ответить на него необходимо не только для лучшего понимания самой истории индийского искусства, но и для осмысления интеллектуальной базы, лежащей в основе современной культуры Индии.

Стоит отметить, что настоящая статья — одна из первых попыток зафиксировать интерпретации женского архетипа в современном индийском искусстве на примере образа Родины-матери. Почти нет работ, где произведения современных индийских художников были бы проанализированы с точки зрения их взаимосвязи с этим архетипом⁷.

² В русле индуизма реки чаще всего персонифицированы и представлены в виде богинь (кроме реки Брахмапутра — букв. ‘Сын Брахмы’, которая ассоциирована с мужским образом). Саптанади — это группа самых важных для индуизма «семи рек»: Ганга, Ямуна, Инд, Нармада, Годавари, Кришна, Кавери.

³ Повесть о браслете. Шилаппадикарам / пер. с тамил. Ю.Я. Глазова, отв. ред. А.М. Пятигорский. М.: Главная редакция восточной литературы, 1966. С. 146.

⁴ См. словарную статью *māyā*: Monier-Williams M. Sanskrit-English Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 1899. P. 811. URL: <https://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/scans/MWScan/2020/web/webtc/indexcaller.php> (дата обращения: 16.01.2024).

⁵ Тантры в буддийской, индуистской, а также джайнской религиозной традиции — это тексты, создававшиеся локальными культурами и выступавшие основой ритуальной практики в мистических индуистских и буддистских сектах. Первый тантрический текст относится к V в. н. э. Тантрическая традиция претендует на статус единственного учения, способного привести к освобождению от круговорота рождений (сансары) и просветлению адепта не после смерти, а в течение жизни посредством духовных практик. Тантрический буддизм — учение, практикуемое в рамках школ традиции Ваджраяны («Алмазной колесницы»).

⁶ Шива-Шакти — это концепция, распространенная в различных течениях в рамках тантризма, шиваизма и шактизма и характеризующая дуалистическое представление о вселенной. Она описывает мироздание как взаимодействие двух основных источников энергии, олицетворенных богом Шивой и его супругой Шакти.

⁷ Можно упомянуть лишь одну статью, в которой анализируются работы А. Тагора и М.Ф. Хусейна в перспективе противопоставления сакрального и профанного: Dey D., Tripathi P. “Art and feminine iconography: locating the aesthetic/profane body in the Bharat Mata paintings” [3].

Сравнительно небольшое количество научных трудов посвящено образу Матери Индии (Бхарат Маты) и его истории, выполненных в других ракурсах, главным образом, в культурологическом и социологическом [4; 5; 6; 7]. Таким образом, настоящее исследование — один из первых шагов на пути заполнения этой лакуны в искусствоведении и включения в корпус работ об образе Родины-матери анализа произведений индийских авангардистов и современных художников.

Fin de siècle: возникновение образа Родины-матери. Бенгальское Возрождение

Образ матери в самом начале XX века оказывается в центре внимания нового направления, конструирующего национальное искусство Индии, — бенгальской школы, — там формировались ключевые идеи новой индийской эстетики. Образы, возникшие в рамках бенгальской школы, стали той точкой, от которой отталкивались младшие поколения художников и из которой впоследствии развились различные векторы индийского искусства⁸. Именно поэтому ретроспективное осмысление возникновения образа Родины-матери в истории индийского искусства открывает новые перспективы для анализа современности.

В начале прошлого века сакральный образ матери послужил инструментом антиколониальной пропаганды. Именно тогда материнский архетип приобрел другое, совершенно новое измерение. Во-первых, был актуализирован аспект, связанный с землей и родиной, воплощенный в образах богини земли Бхуми-деви: появляются новые богини, олицетворяющие различные индийские народы, языки и регионы. Например, Мать Бенгалии — Бангла Маа, Мать Тамилнаду — Тамил Тай, Мать Телугу — Телугу Талли — они стали символами локальных культур, олицетворением языковой идентичности. Этот процесс сакрализации языков и территорий через женские образы представляется закономерным, учитывая, что во многих индийских языках слово «родина» имеет женский род (например, на хинди — это слово, имеющее санскритское происхождение, **मातृभूमि**, *матрбхуми* — букв. 'Мать Земля' на тамильском — дравидийское **தாய்நாடு**, *тайнаду* — букв. 'мать страны'). Таким образом, родина или родная земля в индийской культуре почти всегда ассоциируется с феминным началом.

Во-вторых, испытав влияние зарождающейся индийской политической культуры, возникшей в ходе антиколониального движения за независимость Индии, известного как *свадеш*⁹, образ матери стал ассоциироваться не только с домом, землей, родиной, но и с аспектом праведного гнева, в состоянии которого индуистские богини обычно достигают восстановления космического баланса. В это время особенной популярностью пользуется образ Кали. Образы богини часто фигурируют в индийской прессе, народную популярность приобретают литографии Раджи Рави Вармы, изображающие синюю и свирепую богиню Кали, стоящую на белом теле Шивы, объемно и в перспективе. Один из самых любопытных контекстов бытования образа Кали — богиня была лицом табачной компании и украшением рекламы индийских сигарет (ил. 1). Реклама призывала свадешистов поддержать национальный продукт: «Если вы заботитесь о развитии домашнего производства национальных товаров, если вы беспокоитесь о благополучии наших нищих работяг, если у вас есть понимание, где добро и где зло, тогда, о братья-индусы, курите эти сигареты Кали!» [9, р. 40]. В то же время известно, что одна из олеографий Кали появилась в секретном отчете британского чиновника, докладывающем о существовании революционного движения в 1917 году (ил. 2), о чем свидетельствует известный индийский искусствовед и куратор недавней выставки «Кали: почитание и протест» Гайятри Синха¹⁰. На олеографии можно заметить, что головы на ожерелье богини имеют почти портретные черты, определенную прическу и укладку усов, говорящую о том, что здесь изображены или британцы, или их подчиненные бюрократы-индийцы, так называемые *бабу*, столичные денди, следующие за викторианской модой.

Дурга и Кали воплощают двойственность материнского начала, которую описывает как необходимый и парадоксальный элемент женского архетипа последователь К.Г. Юнга Эрих Нойманн: с одной стороны, Дурга может олицетворять творческую энергию, предполагающую милосердие и заботу о сотворенном — о своих детях, а с другой — энергию разрушения карающей или защищающей матери. Богиня Кали — производная Дурги, поэтому ее считают малой богиней. Как описано в шактистском философском трактате «Девы Махатмья», Дурга сражается с демоном Ма-

⁸ О теоретической базе, лежащей в основе настоящего исследования, и его методах см. подробнее автореферат диссертации автора [8].

⁹ *Свадеш* (букв. 'своя земля') — это национально-освободительное движение рубежа веков в Индии, призывающее к бойкоту британских товаров, приоритету национального производства с целью перестроить экономику Индии для дальнейшего выхода из-под власти британской короны.

¹⁰ В рамках выставки было проведено несколько публичных дискуссий, в том числе «Почему богиня Кали — это квинтэссенция феминизма, в которой мы нуждаемся сегодня», URL: <https://youtu.be/G9-yqzZBovE?si=zMfzDNU6Wv843VgR> (дата обращения: 01.03.2025).

এ, এচ, জহরের অভিবাদন সহ প্রীতি উপহার।

যে কাগজে কালী সিগারেট আরত উছাতে এমন এক অভিনব পদার্থ সংমিশ্রিত হইয়াছে যে উহার ধূমপান করিলে খাস, কাশ প্রভৃতি পীড়া হইবার আশঙ্কা থাকে না। ইহা ইষ্ট ইণ্ডিয়া সিগারেট ম্যানুফ্যাকচারিং কোম্পানীর দ্বারা কলিকাতা সহরে প্রস্তুত।



যদি স্বদেশী ব্যবহার উন্নতি সাধনে আপনাদের যত্ন থাকে, যদি দেশের দিন দুঃখী শ্রমজীবীদেরকে প্রতিপালন করা আপনাদের কর্তব্য হয়, যদি যথাধর্ম ভাল মন্দ বিচার করেন, তবে হে হিন্দু জাতগণ! এই কালী সিগারেট ব্যবহার করুন।

Printed at The Calcutta Art Studio, 185, Bowbazar Street, Calcutta

COPYRIGHT RESERVED.

কালী সিগারেট।

যদি বিভিন্ন স্বদেশী সিগারেট ব্যবহার করিয়া খাস কাশ প্রভৃতি পীড়ার আক্রমণ হইতে অব্যাহতি পাইতে চাহেন, তবে ক • ক • এই চিহ্ন অঙ্কিত কালী সিগারেট ব্যবহার করুন। কালী সিগারেটের সুস্বাদু নির্দোষ সিগারেট এ পর্যন্ত আবিষ্কৃত হয় নাই।

রূপসু।

পুরুষবহানি, অরপিত, অক্ষীর্ণ, পুরাতন সর্দি কাশি ও হাঁপানি প্রভৃতি গুরুতর রোগের অব্যর্থ মহৌষধ। ইউনানি শাস্ত্রানুসারে রসাদি যুক্ত এই ঔষধ ব্যবহারে লক্ষ লক্ষ রোগী আরোগ্য লাভ করিয়াছেন। যিনি উপরিউক্ত রোগ সমূহে নানাবিধ ঔষধ ব্যবহার করিয়া হতাশ হইয়াছেন তিনি একবার রূপসু ব্যবহার করিয়া দেখুন।

কালী সিগারেট।

বিশুদ্ধ স্বদেশী

ইষ্ট ইণ্ডিয়া সিগারেট ম্যানুফ্যাকচারিং কোম্পানী লিমিটেড দ্বারা প্রস্তুত।

সোল এজেন্ট এ. এচ. জহর।

১৩৯ নং হারিসন রোড।
কলিকাতা।

কেশরাজ তৈল।

আসলরূপে মকল লইবেন না, যদি আপনার শিরোমূর্ধন, কক্ষিত দুর্বলতা, চুলের অকাল পুরুতা, শিরঃ পীড়া প্রভৃতি পীড়া অন্য কোন কেশ তৈল ব্যবহারে আরোগ্য না হইয়া থাকে তবে ডাঃ এন. এ. হোসেনের "কেশরাজ তৈল" এক শিশি ব্যবহার করিয়া দেখুন। এই সুদৃষ্টি মনোমুগ্ধ কর সৃষ্টকৃত, মস্তক শীতল কা.ক এবং সর্দি প্রভৃতি রোগ নাশক কেশতৈল আপনি ব্যবহার করিতে চাহেন অথবা অধিক মানসিক পরিভ্রমে কাতর হইয়া অন্য কোন কেশতৈলে আশ্রয় লইবার কার না হয় তবে ডাঃ এন. এ. হোসেনের কেশরাজ তৈল ব্যবহার করুন।

সোল এজেন্ট—এ. এচ. জহর।

১৩৯ নং হারিসন রোড, কলিকাতা।

2. Кали.
Хромофотография,
первоначально
опубликованная
К.П. Хазрой.
1917, Индия.
Британская
библиотека, Лондон.
Источник:
britishmuseum.org



PUBLISHER
K. P. HAZRA.
Howrah

Copyright Registered.

কালী . . . KALI.

Published by K. P. HAZRA,
52, Rajballav Saha Lane,
Howrah.

প্রাপ্তিস্থান:—ভুবনেশ্বরী কাঠালয়,
৫২ নং রাজবল্লভ সাহা লেন, হাওড়া।

PRINTED AND PUBLISHED BY
K. P. HAZRA
CALCUTTA

Agents :
THE BENGAL ART GALLERY,
184, Maniktola Street, Calcutta.

хишей, именно тогда из ее гнева рождается Кали. Обе богини, по сути, являются одним целым, и их цель — восстановление миропорядка посредством уничтожения зла и невежества. Появление Кали на поле боя — типичный сюжет индуистских текстов, особенно тех, которые подчеркивают, что Брахман, или Абсолют, имеет женское начало. Популярность Кали, связанная с движением *свадешии*, выросла за последние полтора столетия не только в Индии, но и на Западе, в том числе благодаря распространению переводов текстов шактистской традиции, выполненных Джоном Вудроффом (Артуром Авалоном), — Кали в них занимает центральное место. Это повлияло и на распространение идей тантризма в массовой культуре¹¹, так что сегодня Кали — наиболее известная индийская богиня. В этой перспективе трудно оценить ее изначальный масштаб относительно ключевых богинь индуизма. Однако стоит помнить, что Кали воплощает, как правило, лишь один аспект великой богини Дурги.

Параллельно с нарастанием популярности богини Кали к последней трети XIX века в Бенгалии формируется новый образ богини-матери. Первое упоминание о ней можно найти в литературном произведении «Анандаматх» Банкимчондро Чаттопадхья (Чаттерджи) 1881 года, где описаны события «восстания саньясинов»¹², которые писатель интерпретировал как первую попытку движения за независимость Индии. Гимн Родине-матери внезапно нисходит на главных героев романа Махендру и Бхавананду:

Я преклоняюсь перед Тобой, о Мать,
Полноводная, плодородная,
Овеваемая прохладными южными ветрами,
Темная от обилия хлебов,
О, Мать!
Ее ночи наполняют сердце радостью в сиянии
лунного света,
Ее земли прекрасны в убранстве из цветущих
деревьев,
Ее смех прекрасен, и прекрасна речь,
О, Мать, дающая благо, дающая блаженство¹³.
Эти слова легли в основу будущей национальной песни «Ванде Матарам», исполняющейся

наряду с более поздней песней «Джана Гана Мана», ставшей гимном страны. Брахман по происхождению, писатель Б. Чаттопадхьяй написал две версии — на бенгальском языке, а также, в соответствии с традициями индуизма, на санскрите. Всё это позволяет утверждать, что образ Родины-матери с момента своего возникновения в Индии был глубоко укоренен в индуистском культурном контексте — сама идея богини-покровительницы нации, впервые выраженная в песне Махендры и Бхавананды, имеет корни в шактизме — направлении тантрической традиции, которое веками развивалось в рамках индуизма и распространено в Бенгалии. Шактизм признает изначальной и главной силой Шакти — женский аспект божественного и вселенной. В тексте гимна Чаттопадхьяй Мать предстает как Шакти, что подчеркнуто множественностью имен и воплощений:

Ты — богиня Дурга, госпожа и царица, разящая сверкающим оружием десятью руками.

Ты — богиня Камала [Лакшми] на троне из лотосов.

И богиня Вани [Сарасвати], дарующая мудрость,
Чистое совершенство без сравнения.

Мать, прислушайся [к моей молитве].

Наводненная стремительными потоками,

Пестрая в цветении садов,

Темная,

О, чистосердечная возлюбленная...¹⁴

Кали и Родина-мать, воспетая бенгальцами, с самого начала шли рука об руку, олицетворяя новую Шакти, защитницу нации. Их свирепость и праведный гнев стали символами сопротивления чужеземным правителям: «Беги на поле брани! Встань на защиту погранной веры. Услышь, как зовет тебя Бхарат Мата <...> Слава Бхарат Мате и Матери-Кали!»¹⁵.

Выдающийся литератор Рабиндранат Тагор адаптировал текст гимна Чоттопадхьяй, положив его на музыку, а в 1896 году он исполнил «Ванде Матарам» на заседании Индийского национального конгресса в Калькутте, что положило начало традиции исполнения этой песни на протестных митингах и демонстрациях. Таким образом, «Ванде

¹¹ Об истории создания текстов Авалона и об исследовавшейся им бенгальской тантрической традиции см. подробнее: Stube J. *Global Tantra*. Oxford: Oxford University Press, 2022. 360 p.

¹² Восстание саньясинов (*саньясин* или *садху* — это индуистский аскет, отрекшийся от мирского и ушедший в отшельничество в лес) — это ряд столкновений с Британской Кампанией, произошедших в конце XVIII века в районе Муршидабада и Байкунтхапура, а также лесов Джалпайгури под руководством пандита Бхабани Чарана Патхака.

¹³ Полную англоязычную версию песни см.: Chatterjee B. *The Abbey of Bliss (Anandamath)*. Calcutta: The Cherry Press; Padmini Mohan Neogi, 1906. P. 31–33.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Песня фигурирует в пьесе «Рана Пратап» 1905 года бенгальского поэта Двиджендралала Рая (1863–1913). Перевод К.В. Рулиной (Рулина К.В. Формирование и развитие образа Индии-матери (Бхарат Мата) в искусстве Индии конца XIX–XX веков. Курсовая работа ст. 3 курса бакалавриата гр. № 171. М.: ФГАОУВО «Национальный исследовательский университет “Высшая школа экономики”», 2020. С. 19). См. также статью, сопоставляющую Кали и Бхарат Мату: Mukherjee N. *Could Kali de Bharat Mata? Interrogating iconicity in Indian goddesses // Making the “Woman”*. *Discourses of gender in 18th–19th-century India* / ed. by S. Dutta and Sh. Tandon. L., NY.: Routledge. P. 100–116.

3. Абаниндрнат Тагор.**Душа Родины.**

1905.

Бумага, акварель.

26,7 × 15,2.

Мемориал Виктории
(Victoria Memorial Hall),
Калькутта.

Источник:

museumsfindia.gov.in

**4. Асит Кумар****Халдар.****Мать Индия.**

Б. д.

Акварель, бумага.

34 × 23.

Музей Аллахабада,
Аллахабад (Праяградж).

Источник:

museumsfindia.gov.in



Матарам» стала главным гимном национально-освободительного движения *свадеш* в период 1905–1908 годов, а воспеваемая в ней богиня превратилась в символ борьбы за независимость — Бхарат Мату, или Мать Индию.

Однако уже к 1915 году Рабиндранат Тагор приходит к разочарованию в идее почитания новой богини. В своем романе «Дом и мир» он показал, что культ вокруг Бхарат Маты приобрел деструктивный характер крайних форм индуистского национализма. Писатель предвидел непоправимые последствия раскола, который суждено будет пережить индийскому обществу¹⁶. В этом романе Тагор подчеркивает, что чрезмерная сакрализация образа Родины-матери может препятствовать

формированию светского и секулярного государства. Через одного из своих героев, Никхилеша, который занимает нейтральную позицию по отношению к национально-освободительному движению, автор выражает тревогу за индийский народ: «Домашний светильник мы превратили в пламя. <...> Страсть, вкладываемая в почитание, сделала любовь божеством, которое требует человеческих жертвоприношений»¹⁷. В то же время оппонентом Никхилеша в романе выступает свадешист и революционер Шондип, который видит в жене Никхилеша, Бимоле, воплощение Бхарат Маты, влюбляется и соблазняет ее. Он умоляет ее проявить к нему благосклонность, убеждая, что если ему будет суждено пасть в бою, то, вспоминая

¹⁶ Особое внимание проблеме национализма Рабиндранат Тагор уделит в сборнике: Тагор Р. Национализм / пер. с англ. А. Шклявер; под ред. М.Н. Шварца. Б.: Эфрон, [б. г.]. 126 с.

¹⁷ Тагор Р. Дом и мир / Тагор Р. Сочинения : в 8 т. / пер. В. Новиковой и И. Световидовой. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 3. С. 92.

ее, он представит, что лежит не на земле, а на ее сари. Так, в воображении Шондипа Бимола уподобляется Бхарат Мате, окутавшей своим сари всю землю Индии.

Этот роман написан в то время, когда культ Бхарат Маты достиг своей кульминационной точки. Еще в 1905 году посредством кисти племянника великого бенгальца — Абаниндраната Тагора, основателя бенгальской школы, Родина-мать индийской нации обрела видимую форму (ил. 3). Абаниндранат уподобил ее традиционным индуистским божествам. Разработанная им иконография станет использоваться художниками и ремесленниками Индии, умножающими образы Бхарат Маты в живописи (ил. 4), печатной графике, почтовых марках, открытках и скульптурах на протяжении всего беспокойного века. Абаниндранат увидел Матримурти (букв. 'икона матери') в шафрановом сари, свидетельствующем о ее аскетической практике, с четырьмя руками, каждая из которых держит символы, отражающие ключевые ценности *свадешы*. В ее руках с правой стороны находятся четки и хлопковые лоскутки — символы индийского ремесла и тканого производства, которое в рамках национально-освободительного движения индийцы стремились «вернуть» на родину из метрополии. В левых руках богиня держит рисовые колосья и стопку пальмовых листьев, то есть книгу, символизирующую не только сакральное знание, но и стремление к всеобщему образованию в свободной стране. Покровительницей образования в индуистском пантеоне считается Сарасвати, в традиционной индуистской иконографии с подобными книгами часто изображается бог Брахма, создатель Вед.

Абаниндранат изначально задумал изобразить мать родной Бенгалии и назвал работу «Душа Родины». Тогда произошел первый раздел Бенгалии, инициированный британскими властями, — в октябре 1905 года. И хотя в то время Матримурти еще не воспринималась как всеобщая мать Индии, почти сразу она вдохновила более широкую аудиторию, далеко не только бенгальскую. Впервые изображение было опубликовано в журнале «Прабаси» (*Prabasi*)¹⁸. Интенция художника заключалась не только в том, чтобы защитить родину от этого слепого разделения, но и смягчить конфликты

между религиозными общинами индусов и мусульман, веками жившими бок о бок. Сам язык этой миниатюры говорит о естественном смешении мусульманской и индуистской эстетики, лежащих в основании художественных принципов бенгальской школы¹⁹, влияния мусульманской придворной живописи, могольской миниатюры, и одновременно — индуистской иконографии. Всё это в полной мере характеризует первую в Индии икону Родины-матери. Таким образом, образ Матримурти был не столько символом протеста, сколько призывом объединиться перед лицом внешних угроз. Можно считать, что магия этого образа в некоторой степени возымела действие: в 1911 году решение о разделе Бенгалии на мусульманскую и индуистскую части было отменено.

Призыв бенгальского художника к проявлению религиозной толерантности был хорошо принят в южном штате Британской Индии — в Мадрасе. Именно там появился новый тип изображения Родины-матери, тело которой вписано в карту объединенной Индии; оно было опубликовано в 1909 году в тамильской газете «Виджая» [10, p. 104]. Мать держит на руках четырех младенцев, а рядом с ней размещен клич «Ванде Матарам», написанный деванагари. В одной из своих рук Мать держит знамя с надписью «Бог велик!» на арабском языке, что подчеркивает уважение к исламской традиции. В нижней части изображения содержатся призывы преодолеть религиозную разобщенность. Две лодки, внутри которых изображены обнимающиеся фигуры мусульманина и индуиста, символизируют единство ключевых религий страны. Этот образ можно считать проявлением архетипа Матери-защитницы, примиряющей своих детей.

Вспомним, с какой легкостью тамильский поэт «Шилаппадикарам» рисует реку Вайхей в образе красавицы, описывая детали украшения ее благородного тела. Эстетика дравидского юга Индии в целом в гораздо большей мере связана с телесным воображением, поэтому и возникновение нового типа Бхарат Маты в виде антропоморфной карты на земле тамилы тоже неслучайно [10]. С момента появления новой картографической иконы, на которой территория страны ассоциирована с телом богини, Индия, с точки зрения

¹⁸ Архивы бенгальского журнала «Прабаси» размещены на официальном сайте цифровой библиотеки Гейдельбергского университета: *Prabasi*, vol. 6 (1906). URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/csss/Prabasi/PRABASI_VOL_6.pdf (дата обращения: 01.03.2025).

¹⁹ Бенгалия времен Тагоров сохраняла глубокие культурные связи с Персией, что способствовало созданию синтетических, гибридных форм искусства. Сама идентичность семьи Тагоров сформировалась в результате подобного культурного синтеза. Их предок, Мохаммад Тахир Пир Али, живший в XVII веке, был брахманом, принявшим ислам ради карьерного роста и ставшим визирем при дворе шаха Аббаса II в Джессоре. Это привело к тому, что его потомки стали известны как *Pir-'Alī Brahmins* — «брахманы старца Али». Кроме того, духовным наставником семьи был Раммохан Рай, выдающийся философ и реформатор брахманского происхождения, который в своей философии объединил принципы брахманизма и ислама. Он разработал идею единства и синтеза, основав общество «Брахмо Самадж», которое проповедовало религиозную терпимость и универсализм.

5. Амрита Шер-Гил.

Мать Индия.

1934–1935.

Холст, масло.

81,8 × 65.

Национальная галерея
современного искусства,
Нью-Дели.

Источник:

museumsfindia.gov.in



индуиста, — священная земля, находящаяся под ее защитой. Такой образ можно считать примером новой интерпретации архетипа священной Матери-Земли, или Бху-деви.

1930-е годы: архетип Родины-матери и новый язык индийского искусства. Реалистические тенденции

В 1930-е годы идея Бхарат Маты становится широко распространенной. Тиражируются изображения Родины-матери в виде карты, у богини появляются новые атрибуты, иконография, разработанная еще в 1905 году Абаниндранатом Тагором, варьируется. Бхарат Мата обзаводится собственным ездовым животным, *ваханой*, львом или тигром [см., например: 10, р. 103]. Этот элемент подчеркивает связь Бхарат Маты с воинственными аспектами богини-защитницы Дурги, ведь лев — это традиционный ее спутник.

В 1936 году в Варанаси Махатма Ганди открывает первый храм богини — Бхарат Мата Мандир, построенный на средства борца за независимость Бабу Шивы Прасада Гупта. Любопытно, что этот храм воплощает парадоксальную идею индийской государственности, идея секулярности и равенства всех религий между собой здесь сакрализована. Именно поэтому вместо антропоморфной Матримурти, то есть скульптуры Матери Индии, в центре интерьерной композиции храма помещена напольная рельефная карта, которая и есть неантропоморфное воплощение идеи великой матери земли, Великой Индии, так называемой Нераздельной Индии, или *Акханд Бхарат*.

Не менее интересным, но совершенно новым качеством обладает образ Родины-матери, возникший за год до открытия Бхарат Мата Мандира. Если храм Матери — Бхарат Мата Мандир — это совершенное выражение символического единства жителей полуострова Индостан и граждан будущего независимого государства, то живописная работа художницы Амриты Шер-Гил на ту же тему проникнута глубоко личной интонацией, вызывающей другой отклик у зрителя. «Мать Индия» Шер-Гил — это не далекая и недоступная богиня, но простая жительница Индии — ее портрет обладает качествами натурального этюда, особенной легкостью уличной зарисовки, пойманного мгновения. Работа написана в характерной для художницы гогеновской манере; здесь найдена музыкальная формула пластики трех фигур, будто поющих меланхолическую песню (ил. 5).

Амрита Шер-Гил — знаменитая родоначальница модернизма в Индии, получившая художественное образование в Париже, — родившаяся в Венгрии, но вернувшаяся на свою историческую родину в поиске корней и собственной идентичности: «Я осознала свою миссию: отобразить жизнь индийцев, и в особенности индийских бедняков, писать эти молчаливые образы бесконечной покорности и терпения, рисовать угловатые смуглые тела, так странно привлекательные в своей нескладности, воссоздавать на холсте то впечатление, которое оставили во мне их печальные глаза», — пишет Шер-Гил в 1935–1936 годах [цит. по: 11, с. 9–10].

Оглядывая творчество Шер-Гил в целом, несложно заметить свойственное ему раздвоение. Корпус работ художницы можно условно разделить на две части. Первая — работы, вдохновленные ее парижским опытом, в основном портреты натурщиц или автопортреты, свободные фигуры с открытыми жестами и в разомкнутых позах, овеванные флером богемной жизни. Из этой группы особенно знаменит «Автопортрет в образе таитянки» (1934), в котором Шер-Гил изображает себя полуобнаженной и в чем-то, возможно, экзотизирует собственное смешанное происхождение²⁰, смотря на себя глазами парижской и европейской публики [12]. Вторая часть — это индийские лирические пейзажи и портреты, в которых Шер-Гил запечатлевает застывшие образы индийской культуры, печальные лица и плотно закрытые женские фигуры, стремится создать типический образ «индийского народа», простых людей Индии, которых она изображает также не без налета экзотизма, как указывают и современные индийские искусствоведы [12]. Квинтэссенцией этих поисков можно считать работу «Мать Индия», где изображена молодая мама, прижимающая двоих своих маленьких детей. Дети смотрят по сторонам, их рты приоткрыты, невольно догадываешься, что они испытывают голод. Взгляд молодой матери усталый, ракурс фигуры фиксирует ее взгляд, она смотрит на зрителя снизу вверх.

Примечательно, что Шер-Гил в своих композициях нашла универсальную формулу, «трезвучие», то есть композицию из трех фигур, как называет их московский искусствовед Ирина Шептунова в посвященном художнице альбоме [11, с. 10]. Именно такой, троичный образ Бхарат Маты как матери двоих детей позднее появится в фильме «Mother India» (1957)²¹. Этот знаменитый фильм рассказывает историю тяжелой судьбы

²⁰ Отец художницы — аристократ Умрао Сингх Шер-Гил Маджития (1870–1954) из древнего сикхского рода. Он был знатоком санскрита и персидского, а также известен как один из первых индийских фотографов. Принимал активное участие в национально-освободительном движении в Индии. Мать Амриты, Мария Антуанетта Готтесман (1882–1948), оперная певица венгерско-еврейского происхождения.

²¹ Фильм «Mother India» («Мать Индия», 1957) — режиссер Мехбуб Кхан, ремейк другого фильма Кхана — «Аурат» («Женщина», 1940). Подробнее об истории этого фильма можно прочитать в статье: Schulze B. The cinematic 'Discovery of India': Mehboob's re-invention of the nation in Mother India // Social Scientist. 2002. Vol. 30. № 9/10. P. 72–87.

6. **Макбул Фида Хусейн.**

**Без названия
(Бхарат Мата).**

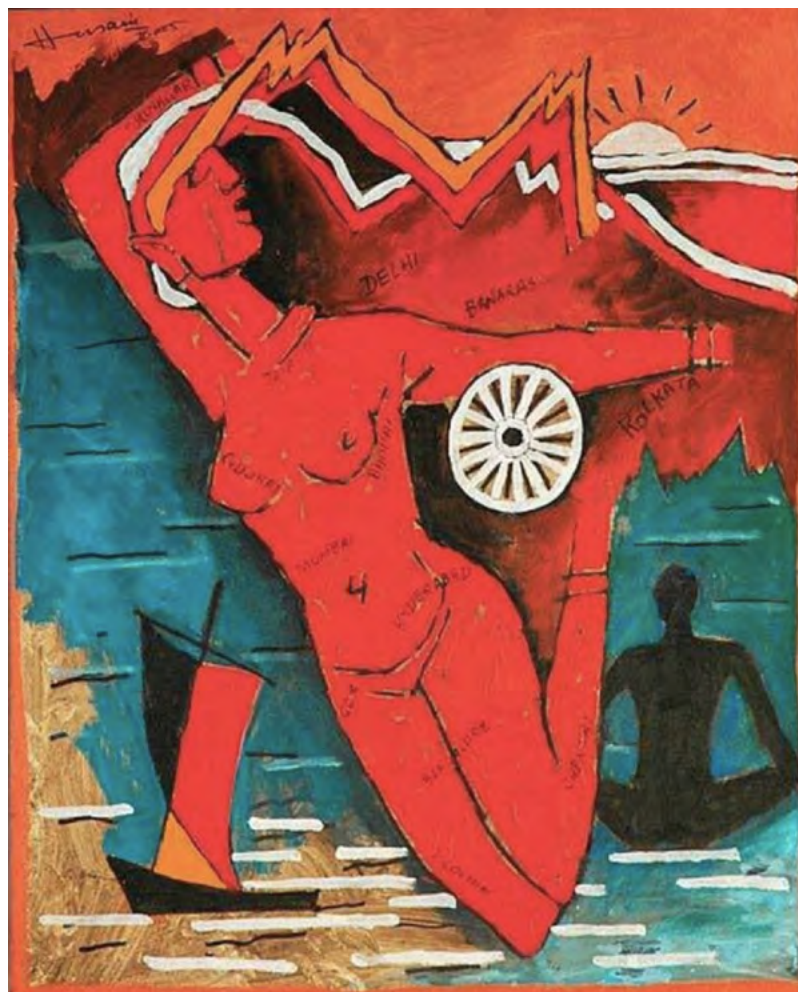
2005.

Холст, акрил.

105,4 × 85,1.

Галерея Аппарао, Ченнай.

Источник: smarthistory.org



7. **Налини Малани.**

**Мать Индия (Мужество)
1 (Красные младенцы).**

2005.

Обратная роспись

на акриловом листе.

122 × 91,4.

Источник: nalinimalani.com



благочестивой крестьянки-красавицы Радхи, жительницы небольшой деревни. Радха неустанно трудится на полях, выращивая пшеницу, сахарный тростник и хлопок. Она стремится дать образование двоим своим детям, чтобы освободить их от оков невежества и долгов, проходит тяжелые испытания — разрушительные наводнения и голод, теряет мужа, свекровь и остается одна с двумя детьми. Ее стойкость и преданность подчеркиваются глубокой верой и благочестием, которые помогают ей преодолевать все трудности. Мать сильная, жертвенная, охраняющая и спасающая жизнь детей — все эти грани материнского архетипа выражены в этом образе. В одной из сцен фильма жители деревни в танце образуют карту Индии во время сбора урожая.

На рубеже XX–XXI веков: возвращение образа Родины-матери в мифологическое измерение

Собственную интерпретацию образа Бхарат Маты в виде карты создал в пятидесятую годовщину независимости Индии, в 1997 году, младший современник Амриты Шер-Гил, авангардист Макбул Фида Хусейн. Он вернулся к образу карты, ставшему к этому моменту частью массового индийского искусства, но полностью переосмыслил его,

изменив акценты и обратившись к другому аспекту женского архетипа. Он поместил в границы карты Индии летящую фигуру, напоминающую скульптурные и живописные образы небесных дев-музыкантов, распространенные в традиционном индийском искусстве. Апсары в индийской мифологии живут в райской обители Индры, где они поют и играют на музыкальных инструментах, услаждая богов. В произведении Хусейна тело Бхарат Маты изображено молодым и сильным, ее фигура — подчеркнуто выразительной. В одном из первых эскизов она парит над континентом, словно разгоняя «молодую кровь» страны, управляя колесницей и нагоняя попутный ветер для самолетов.

Не случайно, что иконография Бхарат Маты Хусейна восходит не к традиционным богиням-шакти, таким как Дурга или Кали. Художник стремился выразить другой — эротический аспект женского архетипа, который созвучен европейскому архетипу Афродиты. Согласно мифологическому представлению, апсары иногда спускаются на землю, чтобы соблазнить аскетов и отвлечь их от сосредоточенной медитации усладой небесной музыки и искусным пением.

В небесной иерархии апсары являются полубожественными персонажами, их статус несколько ниже, чем у богинь-шакти — они играют роль



связующего звена между миром богов и миром людей. В отличие от богинь апсары традиционно изображаются обнаженными или полубнаженными, как и духи природы — *якшини* (их можно сравнить с нимфами в греческой мифологии). Именно здесь возникла конфликтная зона — последователи хиндутвы, крайне радикального индуистского национализма, восприняли изменения сложившейся иконографии Бхарат Маты отрицательно [13]. Говоря в терминах психоаналитической традиции, аспект матери-защитницы вступил в противоречие с эротическим аспектом женского архетипа. Для представителей хиндутвы, важно было и то, что художник — мусульманин, а значит, с их точки зрения, он не имел морального права интерпретировать ин-

дуистские темы. Картина 2006 года (ил. 6) вызвала общественные протесты — начали поступать частные жалобы на художника из разных уголков Индии. Верховный суд объединил эти жалобы и передал дело на рассмотрение в Дели. С 2006 по 2008 годы длился судебный процесс по делу работы «Бхарат Мата», но по итогам процесса художник был полностью оправдан²².

Не менее завораживающим и куда более радикальным примером интерпретации образа Бхарат Маты в современном искусстве является одноименная картина, написанная художницей Налини Малани (ил. 7). Это скупой в цветовом соотношении образ матери (будто той самой Радхи из фильма «Мать Индия»). Сразу можно заметить, что образ трагический — всё те же двое детей вместе с матерью, однако они — зародыши — вынуждены расти в полупространстве: уже снаружи ее тела, но так и не отделившись от него. Эта работа наводит на самые меланхолические размышления.

Если взглянуть на творчество художницы в целом, можно заметить, что в каждом новом проекте она работает с различными аспектами женского архетипа. Она будто пытается ответить на вопрос, как чувствует себя женщина в индийском обществе, с какими мифологиями она сталкивается каждый день? Малани проанализировала многие значительные женские образы индийской и греческой мифологии в попытке деконструировать женский архетип и, возможно, обнародовать схемы, по которым развивается, с ее точки зрения, человеческая история, и в частности история современной Индии. То, что история страны связана с женским архетипом — априорное знание для Малани. Например, в перформансе «Medeamaterial» 1993 года она переосмыслила события раздела Британской Индии сквозь призму греческой трагедии «Медея» [14, р. 432]. Образ Бхарат Маты Малани также проникнут трагическим ощущением разрыва. Мать держит в руках косу, которой она отсекала пуповину, похожую на растительную форму с завязями, — возможно они так и не разовьются в плоды. В правом нижнем углу работы, под ее косой — горстка сероватого праха, возможно, это тело, которое потеряло узнаваемые очертания²³.

В завершение стоит упомянуть перформанс «Родина-мать» (ил. 8) индийской художницы Пушпамалы Н. и поэтессы Мамты Сахар, состоявшийся 27 января 2011 года в пространстве «Blue Frog Delhi» в рамках работы ассоциации *Кходж (Khoj)*

8. Пушпамала Н. Родина-мать. Перформанс.

Источник:
pushpamala.com

²² Прочитать детальное решение суда можно в публикации: Maqbool Fida Husain v. Raj Kumar Pandey // Global Freedom of Expression. URL: <https://globalfreedomofexpression.columbia.edu/cases/maqbool-fida-husain-v-raj-kumar-pandey/> (дата обращения: 01.03.2025).

²³ Эта картина была написана почти одновременно с проектом видеoinсталляции Н. Малани под названием «Мать Индия: транзакции для конструирования боли», вдохновленного книгой социолога Вины Дас «Language and Body: Transactions in the Construction of Pain», созданной и показанной в 2005 году. См., например, на сайте MoMA, NY.: <https://www.moma.org/collection/works/188791>; или на официальном сайте художницы: <https://www.nalinimalani.com/video/motherindia.htm> (дата обращения 01.03.2025).

International Artists' Association)²⁴. В то время как Пушпамала Н. предстала перед зрителями в облики Бхарат Маты, которая сидела на троне и вязала на сцене, Мамта Сахар произносила речь, будто вопрошающую зрителей и Бхарат Мату, воплощены ли их мечты о ликвидации детских браков, о всеобщем образовании, об уважительном отношении к женщине в индийском обществе. Для этого перформанса Сахар обратилась к наследию Ньянджянгуд Тирумалаамбы, каннадаязычной журналистки и писательницы, которая воспринимается в сегодняшней Индии как одна из первых феминисток.

Заключение

В ходе исследования мы рассмотрели эволюцию женского архетипа Родины-матери и образа Бхарат Маты в современном искусстве Индии, проанализировали произведения в самых различных техниках: миниатюры, печатной графики, живописи, видеоинсталляции, перформативных практик, начав с эпохи Бенгальского Возрождения и закончив первым десятилетием XXI века.

Прежде всего отметим, что все рассмотренные образы из тех, что можно отнести к современному искусству, выражают амбивалентность новой богини — Бхарат Маты. Она одновременно богиня и простая крестьянка, жительница Индии. Такой вектор задавала вневременная «икона» А. Тагора, с которой началась история визуального воплощения Бхарат Маты, — он изобразил обобщенный женский образ с нимбом, ареолом святости и в то же время — с колосьями риса в руках. Тем самым художник возвысил повседневную жизнь индийского народа и его труды — сбор урожая, богослужение, образование, ткачество. Идея сакрализации гражданского жизнеустройства воплотилась в храме Бхарат Мата Мандире.

Если в массовом искусстве образ Бхарат Маты стал в большей степени ассоциироваться с архетипом матери-защитницы и потому заимствовал традиционные атрибуты Дурги и Кали, то в изящном искусстве начиная с середины 1930-х годов происходил поиск смежных и более уязвимых аспектов материнского архетипа в контексте нарастания реалистических тенденций в искусстве. Амрита Шер-Гил изобразила Индию в облике хрупкой, но одновременно стойкой и обладающей невероятным смирением женщины (свойство ключевых героинь индийской мифологии, например, возлюбленной Рамы — Ситы).

Возвращение к мифологическому измерению образа произошло на рубеже XX и XXI столетий. М.Ф. Хусейн в позднем творчестве романтизировал эротический аспект архетипа и изобразил мать Индии в образе апсары. Современные женщины-художницы деконструируют материнский архетип, и в частности образ Бхарат Маты, обращаясь к травматическому опыту, рассказывая о страданиях, которые претерпевали индийские женщины во время исторических перемен, связанных прежде всего с обретением страной независимости. И в то же время в перформансе Пушпамалы Н. вновь пробуждается архетип Матери-защитницы Дурги, но явлен он в совершенно ином контексте, нежели столетие назад.

Таким образом, родоначальники индийского авангарда и современные художники Индии не столько стремились ретранслировать аспекты архетипических образов, закрепленных в традиционном искусстве, сколько создавали новые, и эти новые образы заключили в себе тот жизненный опыт, с которым индийское общество столкнулось впервые.

Список источников

1. Нойманн Э. Великая мать. Глубинная психология и психоанализ. М.: Добросвет, 2021. 412 с.
2. Ригведа. Избранные гимны / пер., ком. и вст. ст. Т.Я. Елизаренковой. М.: Наука, 1972. 419 с.
3. Dey D., Tripathi P. Art and feminine iconography: locating the aesthetic/profane body in the Bharat Mata paintings // *National Identities*. 2023. Vol. 25. № 2. P. 137–154.
4. Ramaswamy S. The Goddess and the nation. Mapping Mother India. Durham: Duke University Press, 2010. 400 p.
5. Gupta Ch. The Icon of Mother in Late Colonial North India: 'Bharat Mata', 'Matri Bhasha' and 'Gas Mata' // *Economic and Political Weekly*. 2001. Vol. 36. № 45. P. 4291–4299.
6. Jha S. The life and times of Bharat Mata // *Manushi*. 2004. Vol. 7. № 142. P. 34–38.
7. Sharma K. Mother India: the role of the maternal figure in establishing legal subjectivity // *Law Critique*. 2018. № 29. P. 1–29. <https://doi.org/10.1007/s10978-017-9197-4>.

²⁴ Впервые показан на языке каннада в Бангалоре (Samuha Artist Project, ADA Rangamandira) в 2010 году.

8. Кузина Е.О. Ключевые течения в изобразительном искусстве Индии 1940–1970-х годов: истоки, формирование, компоненты художественного метода : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2024. 31 с. URL: <https://sias.ru/upload/iblock/d53/lji4felwv0wxq7jb47j604ke533dww5m/AVTOREFERAT-.pdf> (дата обращения: 01.03.2025).
9. Davis R. *Gods in print. Masterpieces of India's mythological art. A century of sacred art (1870–1970)*. San Rafael, CA: Mandala Publishing, 2012. 226 p.
10. Ramaswamy S. Maps and Mother Goddesses in modern India // *Imago Mundi*. Vol. 53. 2001. P. 97–114.
11. Амрита Шер-Гил : альбом / авт.-сост. И.И. Шептунова. М.: Изобразительное искусство, 1983. 63 с.
12. Mathur S. Retake of Amrita Sher-Gil's self-portrait as Tahitian // *20th century Indian art: modern, post-independence, contemporary* / ed. by P. Mitter, P.D. Mukherji, R. Balaram. L.: Thames & Hudson, 2022. P. 84–95.
13. Kapur G. Modernist myths and the exhale of Maqbool Vida Husain // *20th century Indian art: modern, post-independence, contemporary* / ed. by P. Mitter, P.D. Mukherji, R. Balaram. L.: Thames & Hudson, 2022. P. 326–341.
14. Balaram R. Exit wounds: practice and politics of performance art in India // *20th century Indian art: modern, post-independence, contemporary* / ed. by P. Mitter, P.D. Mukherji, R. Balaram. L.: Thames & Hudson, 2022. P. 424–443.

References

1. Neumann, E. (2021) *The Great Mother. Depth psychology and psychoanalysis*. Moscow: Dobrosvet. (In Russ.)
2. Elizarenkova, T.Ya. (transl.) (1972) *Rigveda. Selected hymns*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
3. Dey, D. and Tripathi, P. (2023) 'Art and feminine iconography: locating the aesthetic/profane body in the Bharat Mata paintings', *National Identities*, 25(2), pp. 137–154.
4. Ramaswamy, S. (2010) *The Goddess and the nation. Mapping Mother India*. Durham: Duke University Press.
5. Gupta, Ch. (2001) 'The Icon of Mother in Late Colonial North India: 'Bharat Mata', 'Matri Bhasha' and 'Gas Mata'', *Economic and Political Weekly*, 36(45), pp. 4291–4299.
6. Jha, S. (2004) 'The life and times of Bharat Mata', *Manushi*, 7(142), pp. 34–38.
7. Sharma, K. (2018) 'Mother India: the role of the maternal figure in establishing legal subjectivity', *Law Critique*, (29), pp. 1–29. doi:10.1007/s10978-017-9197-4.
8. Kuzina, E.O. (2024) *Key trends in the fine arts of India in the 1940s–1970s: origins, formation, components of the artistic method*. Cand. Art Sc. thesis. Abstr. Moscow. (In Russ.)
9. Davis, R. (2012) *Gods in print. Masterpieces of India's mythological art. A century of sacred art 1870–1970*. San Rafael, CA: Mandala Publishing.
10. Ramaswamy, S. (2001) 'Maps and Mother Goddesses in modern India', *Imago Mundi*, 53, pp. 97–114.
11. Sheptunova, I.I. (comp.) (1983) *Amrita Sher-Gil [Album]*. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)
12. Mathur, S. (2022) 'Retake of Amrita Sher-Gil's self-portrait as Tahitian', in Mitter, P., Mukherji, P.D. and Balaram, R. (eds.) *20th century Indian art: modern, post-independence, contemporary*. L.: Thames & Hudson, pp. 84–95.
13. Kapur, G. (2022) 'Modernist myths and the exhale of Maqbool Vida Husain', in Mitter, P., Mukherji, P.D. and Balaram, R. (eds.) *20th century Indian art: modern, post-independence, contemporary*. L.: Thames & Hudson, pp. 326–341.
14. Balaram, R. (2022) 'Exit wounds: practice and politics of performance art in India', in Mitter, P., Mukherji, P.D. and Balaram, R. (eds.) *20th century Indian art: modern, post-independence, contemporary*. L.: Thames & Hudson, pp. 424–443.

Информация об авторе

Кузина Елизавета Олеговна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела теории искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация, asilandco@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0002-0835-9531>, SPIN-код (Science Index): 6035-5314.

Information about the author

Elizaveta Olegovna Kuzina, Cand. Sc. (Art History), Research Fellow, Department of Art Theory, Research Institute for Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, asilandco@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0002-0835-9531>, SPIN-code (Science Index): 6035-5314.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 01.03.2025; одобрена после рецензирования 12.03.2025; принята к публикации 14.03.2025.

The article was received by the editorial board on 01 March 2025; approved after reviewing on 12 March 2025; accepted for publication on 14 March 2025.