

А.Н. Бабин

Мотивы *рагамала* в живописи

XX века: традиция

и реинкарнации

Alexander Babin

*Ragamala* Motifs

in 20th Century

Painting: Tradition

and Reincarnations

Ragamala miniatures, depicting ragas in a human form, have been widespread on the Indian subcontinent since 16th c., practically ceased as a living tradition at the end of 19th c. However, they continued to exist as a text of a culture, and elements of its language produced a number of interpretations in the 20th c. art. Ragamala motifs appear in some forms in the works of different South Asian artists such as A. Tagore, G. Keyt, M.F. Husain and others. These “reincarnations”, holding a reference to the previous artistic tradition (and it is notable that we have deal rather with Rajput than Mughal miniature), show the uniqueness of the individual interpretation of the previous eras’ canon. They appear as artists’ reflections on the idea of visualized sound, and, also, often can be considered to be markers of the national in art.

**Keywords:**

Ragamala,  
miniature, music,  
India,  
South Asia,  
modern and  
contemporary painting,  
synaesthesia,  
Gesamtkunstwerk.

**Ключевые слова:**

Рагамала,  
миниатюра,  
музыка,  
Индия,  
Южная Азия,  
современная живопись,  
синестезия,  
Gesamtkunstwerk.

«*Рагамала*» переводится с санскрита как «гирлянда, ожерелье *раг*». *Рага* же — это одно из центральных понятий музыкальной теории Индии, особый тип ладово-интонационного образования, в котором определенный звукоряд и характерные мелодические интонации

согласуются с эмоционально-образной сферой (*раса*)<sup>1</sup>. Существенной ее характеристикой является также *самаяя* — время (года или суток), которое считается наиболее благоприятным для исполнения музыки, основанной на той или иной *раге*.

Что до слова «*рагамала*», то оно способно иметь разные коннотации и оттенки смысла. Так, исполнитель индийской классической музыки может сказать: «Я попробую сыграть *рагамала*»; это может означать, что он собирается составить композицию так, чтобы во время ее исполнения перейти с одного ладово-интонационного строя на другой. Вообще же в музыковедении этим термином традиционно определяют системы классификации *раг*, бытовавшие в североиндийской музыкальной теории вплоть до конца XIX века. Такая система подразумевает «гендерное разделение» *раг* и выглядит как совокупность «семей», состоящих из «женских» *раг* (называемых *рагини*), во главе которых стоят «мужские» *раги* (слово «*рага*» в санскрите относится к мужскому роду)<sup>2</sup>.

Характеристику *раг* в трактатах о музыке со временем начинают дополнять *шлоки* (стихотворные строфы) с описанием их антропоморфных *дхьяна* мурти («образов для созерцания»). Впоследствии строфы, где *раги* и *рагини* предстают как прекрасные мужчины и женщины, встречаются в виде отдельных, уже скорее поэтических, чем музыковедческих, сборников, которые обретают иллюстрации, где каждая *рага* получает зримую форму. Корпус дошедших до нас манускриптов свидетельствует, что *рагамала* являлась одним из самых популярных объектов исполнения для некоторых региональных школ живописи начиная с рубежа XVI–XVII веков<sup>3</sup>.

Во второй половине XIX века, с упадком дворов богатых покровителей, искусство миниатюры в Индии сходит на нет. Этому также способствует распространение на зависимой от Ост-Индской компании территории низкопробных образцов английской живописи XVIII века и ее «академической манеры худшего толка»<sup>4</sup>. Вместе со средой своего бытования уходят и серии *рагамала*. Своеобразной точкой, знаменующей закат этой традиции, можно считать литографическую серию 1887 года, которую выпустил бенгальский музыковед Шурендромохан Тагор (Sourindro Mohun Tagore) в качестве подарка королеве Виктории в честь пятидесятилетия ее правления. Сорок два листа с изображениями *раг* были выполнены по заказу Ш. Тагора художником Кришнахари Дасом<sup>5</sup>. Ш. Тагор (1840–1914) принадлежал к роду Тагоров, игравшему видную роль в столичном обществе Британской Индии. Коллекционер, меценат, общественный деятель, Шурендромохан делал многое для повсеместного продвижения индийской музыки. В частности, он профинансировал отправку коллекций

музыкальных инструментов — как традиционных, так и гибридных, изготовленных по его заказу, — а также собственных книг в ряд крупных городов мира. В деятельности Ш. Тагора довольно разнообразно отразились противоречия, присущие эпохе, месту и классовой прослойке, которым он принадлежал. Последняя, называемая *бходролок*, сформировалась за годы британского владычества в Индии и состояла из землевладельцев, компрадоров, зачастую — выходцев из брахманских родов, активно контактировавших с колониальными властями. Представители этого сегмента общества, с одной стороны, лучше прочих бенгальцев были знакомы с европейской культурой, с другой — чаще других подвергали ее критике, защищая интересы культуры национальной. В интеллектуальных кругах этого времени актуализируется стремление к пересмотру традиционных ценностей общества и артикуляции современного их понимания<sup>6</sup>. Шурендромохан формирует определенный образ родной культуры, чтобы представить его августейшему реципиенту. Упомянутая выше серия озаглавлена «Шесть *раг* и тридцать шесть *рагини* индусов» (*Six Ragas and Thirty-Six Raginis of the Hindus*), словно бы мусульманский вклад в североиндийскую традицию можно счесть несущественным. Желание Ш. Тагора создать картину «классического индусского прошлого», может быть, в некоторой мере обусловлено его усвоением британской колониальной точки зрения<sup>7</sup>; а обсуждаемая серия *рагамала*, подобно ряду других опубликованных им изданий, выражает «и его националистически окрашенное чувство гордости за содействие величию и преемственности индийской музыкальной традиции, и его лояльность по отношению к британской короне»<sup>8</sup>.

Следует, однако, заметить, что при всех нововведениях, присущих технологии изготовления и изобразительному строю данной серии, о которых будет сказано ниже, концептуально она остается в рамках живописной традиции *рагамала* индийской миниатюры. Последнюю в общих чертах можно определить как традицию визуализации музыкального, где в зримых формах воплощаются единицы языка музыки. Достигается это в большинстве случаев посредством изображения сюжетных композиций, персонажи которых находятся в том или ином эмоциональном состоянии. Прибавив сюда характер окружения персонажей (время года/суток, пейзаж и т. п.), мы получим необходимое для того, чтобы «зазвучала» *раса* изображенной *раги*. Подобный подход обусловлен, по видимости, литературной традицией (в ее исторической связи с театральным искусством), сыгравшей роль медиума на пути от музыки к живописи. В этом отношении серии *рагамала* рядоположены стихотворным классификациям *найка-найика* (типажи героев и героинь санскритской драмы и индийских литератур) и многим другим поэтическим

произведениям индийского Средневековья, разрабатывавшим поэтику любовной *расы* (*шрингара*). Нередко для их иллюстрации использовались иконографические схемы, весьма сходные с теми, что мы встречаем в сериях *рагамала*.

Говоря об иконографических схемах, нельзя не упомянуть исключительную вариативность таковых у некоторых *раг*<sup>9</sup>, различия их трактовок в локальных живописных традициях, а также разнообразие и подвижность самих систем классификации «*рага-рагини*». В подобной ситуации важную роль будет играть момент именования; особенно при атрибуции произведения. Надписанное название часто выступает как знак-индекс, который помогает определить ту или иную миниатюру как лист из серии *рагамала* и понять, какая именно *рага* на ней изображена<sup>10</sup>.

Образы музыки в современной индийской живописи — обширная тема, достойная, безусловно, более подробного исследования. В рамках же настоящей статьи будут рассмотрены те произведения (или, чаще, серии), названия которых выступают как знаки-индексы, позволяющие полагать, что эти работы действительно представляют, в той или иной мере, результат осмысления именно средневековой традиции *рагамала*, а не только явлений более общего порядка.

Возможность новых воплощений *рагамала* была во многом подготовлена деятелями Бенгальского Возрождения. В частности, один из главных его теоретиков и апологетов, А.К. Кумарасвами (Ananda Kentish Coomaraswamy, 1877–1947) в монографии «Раджпутская живопись» (1916) дал первое систематическое описание живописи дворов Раджпутаны и горных княжеств Пахари<sup>11</sup>, буквально открыв миру это искусство, ранее остававшееся в тени могольского (или неотделяемое от последнего). Однако он неизбежно расставил определенные акценты и «породил некий набор “мифов”, которые до сих пор приходится развенчивать исследователям»<sup>12</sup>. Спектр тем, героев и сам характер раджпутской живописи Кумарасвами устойчиво связывает с индуизмом или с особым индийским миро-созерцанием — в отличие от живописи могольской, одновременно (и, отметим, в активном взаимодействии) с которой она бытовала, — игнорируя или уделяя незначительное внимание явлениям, выходящим за рамки его концепции (к примеру, светским жанрам: портрету, сценам *дарбаров*, охоты и т. п.). Раджпутское искусство он позиционирует, в сравнении с «эклектичным» могольским, как более аутентичное, как развивавшее исконно индийские традиции. *Рагамала* — пока что в качестве одной из тем миниатюрной живописи — также впервые получает освещение именно здесь: по сути, это момент начала современного ее изучения.

Но содержание *рагамала*, в изрядной степени светское, придворное, Кумарасвами несколько «спиритуализирует»; а в каталоге Бостонского музея искусств, изданном десятилетием позже, еще более прямо связывает с индуизмом<sup>13</sup>. Еще одна видная фигура, бенгальский историк искусства и художественный критик О.К. Гангули (Ordhendra Coomar Gangoly, 1881–1975), представил в 1935 году свою книгу «*Раги и рагини*», посвященную текстам, в которых отражена история их «гендерного» различия и визуализации. Это был заметный шаг вперед в изучении *рагамала* после «Раджпутской живописи» и закономерное продолжение последней<sup>14</sup>.

Бенгальское Возрождение, будучи «необходимым звеном в развитии индийской живописи, переходом к современному искусству»<sup>15</sup>, сменилось новыми веяниями, проявившимися в творчестве Р. Тагора, Дж. Роя, Амриты Шергил и других, а затем и такими, против которых был направлен скептический пафос его деятелей. В 1940–1960-х годах в искусстве стран Азии и Африки, добившихся независимости, широко распространились модернистские методы<sup>16</sup>. Собственно, с этого времени мы и можем, пожалуй, говорить об индийском варианте модернизма, понимая последний как систему новых визуальных «художественных кодов», укорененную «в открытиях классического авангарда»<sup>17</sup> в сфере формотворчества (хотя его первые ростки обнаруживают себя, безусловно, раньше).

В 1940–1950-х годах появляются новые объединения художников — не только на континенте (в Калькутте, Бомбее, Мадрасе), но также и на Цейлоне. В 1943 году в его столице основана «43 Group», объединившая независимых авторов, стремившихся работать в собственном стиле, отличном от официально поддерживаемых натурализма и художественной «стерильности». Один из ведущих представителей группы, Джордж Кейт (George Keyt, 1901–1993), вслед за Леже, Браком и другими, преломляет, расщепляет, видоизменяет форму, часто доходя до почти геометрического конструирования. Впрочем, сюжеты, характер взаимодействия, позы и жесты персонажей остаются, как правило, читаемыми. Параллельно с интересом к новым формам Нового времени художник активно осмысляет и местные традиции — философские и изобразительные. В годы становления он с большим вниманием относится к творчеству Р. Тагора и всем веяниям, идущим из Бенгалии; изучает различные аспекты индуизма и буддизма. В качестве визуальных источников его вдохновения (особенно в отношении женских образов) отмечают не только репродукции работ Матисса и Пикассо, но и фрески Сигирии, и чольские бронзы<sup>18</sup>. Во многих произведениях Кейт развивает темы и образы, почерпнутые им из индийской мифо-

логии и литературы; встречаются среди них и подписанные именами *раг*. В работе «*Рагини Лалита*» (1974) он развивает традиционную иконографическую схему<sup>19</sup>, привнося в нее определенные композиционные и другие (к примеру, темный цвет кожи героя) новшества; но такой подход, в некотором смысле, применялся при визуализации *раг* и ранее<sup>20</sup>. Важно, что это сюжетная композиция с ясно определяемыми характеристиками персонажей, что, по большому счету, продолжает традиции средневековой живописи *рагамала*, когда образ бытует через трансляцию определенных иконографических схем и (или) деталей, узнавание которых, вкупе с прочтением подписи, обуславливает соответствующую его трактовку.

Другой выдающийся представитель индийского модернизма, младший современник Кейта М.Ф. Хусейн (Maqbool Fida Husain, 1915–2011), входивший в бомбейскую «Группу прогрессивных художников» (The Progressive Artists» Group), также сочетал новые подходы к формообразованию с обращением к символам и образам индийской культуры. Мотивы *рагамала* проявились и в его творчестве, однако качественно иным образом. В 1950–1960-х годах Хусейн создает так называемую *Ragamala series*<sup>21</sup>, где изображает на полотнах фигуры музицирующих и танцующих персонажей. Работы серии очень энергичны по исполнению; это проявляется и в лепке формы цветом, и в общем ритме композиции. Что же касается содержательной стороны, то, в отличие от Кейта, Хусейн не следует иконографическим традициям миниатюры, не транслирует ее конкретных схем; но, очевидно, желает выразить собственное ощущение музыки своей родины, и слово «*рагамала*» здесь — своего рода метафора ее «собирающего образа».

Притом, что Кейт и Хусейн, каждый по-своему, экспериментируют с формой, их работы в известной степени фигуративны. Беспредметная же живопись находится несколько ближе к музыке, ведь музыкальные образы предполагают весьма высокую степень абстракции. Кандинский, рассуждая в трактате «О духовном в искусстве» о средствах и способах выражения внутреннего мира художника, приводит в качестве идеального примера музыку, «нематериальнейшее из искусств»<sup>22</sup>; а также регулярно обращается к музыкальной терминологии, когда описывает те или иные характеристики абстрактных композиций, и это обусловлено не только глубоким сродством «искусств вообще и музыки и живописи в частности»<sup>23</sup>, но и, не в меньшей мере, отсутствием необходимости для музыки внешнего подражания природе. Интересная параллель встречается у его современника, Андрея Белого, когда в классификации видов искусства (Белый называет их «формами»), восходя от зодчества к музыке, «мы присутствуем при медленном,

сохраняла, однако, определенные основания и средства для визуализации музыкального: представление о человеческом облике *раг*, различение их эмоциональных характеристик; типологическое родство, устойчивость и преемственность иконографических схем, а также общность материалов и техник для воплощения. Но, поскольку этот феномен развивался в контексте иного, средневекового, типа культуры, и многие связи, необходимые для должной его интерпретации, в XX веке исчезли или редуцировались, то «новые жизни» он получает уже в отрефлексированном качестве и начинает функционировать как некая концептуальная единица в тотальной игре смыслами, становясь частью означающего. Наиболее частым способом его бытования в искусстве XX века становится такой, когда воплощается субъективный, присущий воображению конкретного художника, образ, который связывается с традиционными схемами посредством знака-индекса. В качестве последнего чаще всего будет выступать название, иногда — наиболее устойчивые элементы иконографии *раги*, включаемые в образный строй работы; авторы могут использовать их композиционные схемы<sup>31</sup> или даже приклеить на живописное полотно репродукцию миниатюры, изображающую соответствующую *рагу*<sup>32</sup>.

Мы видим, что кроме стремления визуально воплотить образы музыкальные обращение к *рагамала* зачастую будет выступать как маркер внимания художника к образам, репрезентирующим национальное. Эта смысловая составляющая отчетливо проступает в литографической серии Ш. Тагора; просматривается она и в наследии Дж. Кейта, Л. Пая, М.Ф. Хусейна, где *рагамала* соседствует с образами «Махабхараты», «Рамаяны», «Гита Говинды», «Ритусамхары» и т. п. В серии «Атомные *рагини*» (1975) А. Рамачандрана, где, надо сказать, разрабатывается скорее социальная, чем музыкальная проблематика, *рагини* можно прочесть как метафору традиционного в контексте угрозы его исчезновения<sup>33</sup>.

Это вполне согласуется с веяниями времени, «Нового и Новейшего», и присущей им диалектикой: у региональных культур существует постоянная необходимость, с одной стороны, интеграции в мировое сообщество, а с другой — сохранения культурной самобытности в условиях глобализационных процессов. В изобразительном искусстве Южной Азии XIX–XXI веков эта диалектика проявляла себя в устойчивой ориентации представителей совершенно разных его направлений, течений и групп на сочетание в своем творчестве черт национального и интернационального. С течением времени характер этого сочетания необходимо изменялся, но оно оставалось актуальным и тогда, когда искусство было ареной и средством идеологической борьбы, и тогда, когда оно вышло на мировой уровень и рынок. Все это повлияло на судьбу «новых рождений» *ра-*

гамала, в чем-то перекликающуюся с той, какую получили тантрические образы и символы в индийской живописи XX века<sup>34</sup>. Однако важно отметить, что, в отличие от последних, в случае с *рагамала* мы имеем дело со светской, придворной традицией. Оттого, вероятно, и такая «фундаментальная черта индийского мировоззрения», как «игра смыслами, отсутствие четких границ интерпретации»<sup>35</sup>, проявляется здесь гораздо сильнее; а это делает работу исследователя как более сложной, так и более интересной.

## Примечания

1. Подробнее см.: Морозова Т.Е. Рага в музыке Хиндустани. Современный период. М.: Икар, 2003. Определение раги на с. 77.
2. Представляется справедливым ставить знак равенства между именованием систем классификации «рагамала» и «рага-рагини». У некоторых средневековых авторов мы встречаем также «дочерей» (*рагалутри*), «сыновей» (*рагалутра*) и «жен [сыновей]» (*бхарья*), однако базовым остается РАЗДЕЛЕНИЕ на «мужские» и «женские» *раги*.
3. Подробнее см.: Gude T.B. Between music and history: Ragamala paintings and European collectors in late eighteenth-century Northern India. A dissertation ... PhD in Art History. Los Angeles: University of California, 2009. P. 1–2. ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI No. 3405677). См. также: Aitken M.E. The Laud Rāgamālā Album, Bikaner, and the Sociability of Subimperial Painting // Archives of Asian Art. 2013. Vol. 63. № 1. P. 37.
4. Подробнее см.: Шептунова И.И. Живопись Бенгальского Возрождения. М.: Наука, 1978. С. 17–21; Потабенко С.И. Изобразительное искусство Индии в Новое и Новейшее время. М.: Наука, 1981. С. 22–37.
5. Этой серии посвящена статья этномузыковеда проф. Чарльза Кэпвелла, см.: Capwell C. A Ragamala for Empress // Ethnomusicology. 2002. Vol. 46. № 2. P. 197–225.
6. О проявлении этих процессов в философской мысли XIX–XX веков см.: Бур-мистров С.Л. Индийские историки философии в XX веке: выбор позиции // Письменные памятники Востока. 2012. № 1 (16). С. 138–150.
7. Capwell C. A Ragamala for Empress. P. 218.
8. Ibid. P. 197. К слову, последнее обстоятельство обрекло его на относительное забвение в индийской историографии после обретения страной независимости: Ш. Тагор, при всех его достоинствах, был определен в апологеты британской колонизации и на долгое время «исключен» из бенгальского национального дискурса.
9. См.: Ebeling K. Confusing Iconographies in Rajput Ragamalas // Baroda Museum Bulletin, Vol. XXIII. P. 35–70. См. также: Ebeling K. Ragamala Painting. New Delhi: Ravi Kumar, 1973. P. 16, 54–82.
10. Впрочем, и в этом случае исследователь не застрахован от ошибок в надписи, иногда — более поздней, чем само произведение, и т. п.
11. Подробнее об этом труде см., например: Gude T.B. Between Music and History... P. 27–33; на русском языке см.: Коротчикова П.В. Ананда К. Кумарасвами (1877–1947) как историк и теоретик искусства: дис. ... канд. искусствоведения. Государственный институт искусствознания. М., 2016. С. 67–79.
12. Там же. С. 69.
13. Coomaraswamy A.K. Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston. Part V: Rajput Painting. Cambridge, 1926. P. 42. Подробнее см.: Gude T.B. Between Music and History... P. 33–37.
14. Gangoly O.C. Ragas and Raginis: A pictorial and iconographic study of Indian musical modes based on original sources. Vol. II (1934). Vol. I. (1935). Подробнее см.: Gude T.B. Between Music and History... P. 38–46.
15. Шептунова И.И. Живопись Бенгальского Возрождения. С. 11.

16. См.: *Потабенко С.И.* Изобразительное искусство Индии в Новое и Новейшее время. С. 63–65. Ср.: *Kapur G.* When was Modernism in Indian Art? // When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India. New Delhi: Tulika Books, 2000. P. 302–303.
17. *Герман М.Ю.* Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 8–10.
18. Selected paintings and drawings by George Keyt (National Gallery of Modern Art exhibition catalogue). Introduction by Sihare L.P. New Delhi, 1975. P. 4.
19. Одна из основных схем для изображения *рагини* Лалита — сцена, где герой уходит на заре, оставляя героиню, часто изображаемую спящей, на ложе. Однако, как правило, на миниатюрах он показан стоящим рядом с ложем или в дверном проеме, а также не изображается с темной кожей.
20. К. Эбелинг в исследовании рагамала писал о «любопытном сходстве музыкальных и живописных версий *раг*», которое состоит в элементе импровизации, играющем важную роль в обоих случаях их проявления, см.: *Ebeling K.* Ragamala Painting. P. 16. Некоторые наблюдения относительно сходства творческого метода Кейта и способа воплощения *раги* в музыкальной практике см.: *Dissanayake E.* The Art of George Keyt and the Indian Raga // George Keyt: A Centennial Anthology. Colombo, 2001. P. 41–43. О чем-то сходном в отношении О. Тагора см.: *Шептунова И.И.* Живопись Бенгальского Возрождения. С. 32.
21. Одну из работ этой серии см.: Christie's Sale 7814 (10.06.2009, South Kensington), Lot 63.
22. *Кандинский В.* О духовном в искусстве (живопись). Л., 1989. С. 16–17.
23. Там же. С. 24.
24. *Белый А.* Формы искусства. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 100. Цит. по: *Азизян И.* Андрей Белый о взаимодействии искусств // Вопросы искусствознания. 1994. № 4. С. 16.
25. *Потабенко С.И.* Искусство независимой Индии. М.: Восточный университет, 2003. С. 74.
26. Работы «Hindol», «Asavari» и «Megh Malar» воспроизведены на сайте художника.
27. Работы «Raag Bhairav», «Raag Sarang», «Raag Darbari», «Raag Lalit» воспроизведены на сайте художника.
28. Воспроизведены на сайте художника, сайте Музея Виктории и Альберта.
29. См.: *Морозова Т.Е.* Рага в музыке Хиндустани... С. 43.
30. *Tagore R.* My pictures // The English Writings of Rabindranath Tagore (ed. by Das S.K.). Vol. III. New Delhi: Sahitya Akademi, 2006. P. 635–636.
31. См. серию «The Art of Loving (Ragamala)» Амриты и Рабиндры Каур Сингх («Singh Twins»). Подробнее об их творчестве см.: *Saloni Mathur.* Diasporic Body Double: The Art of the Singh Twins // A Companion to Asian Art and Architecture. Brown R.M., Hutton D.S. (ed.). Wiley-Blackwell, 2011. P. 318–338.
32. Такое решение применила Амина Ахуджа; некоторые из ее работ, названные именами *раг*, были представлены на выставке в ГМИНВ и упомянуты в каталоге, см.: Амина Ахуджа, Индия. Живопись. Графика. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1982. Познакомиться с репродукциями удалось в ходе переписки с автором.
33. *Потабенко С.И.* Искусство независимой Индии. С. 117–118, илл.: с. 246–247.
34. Подробнее см.: *Шептунова И.И.* Неотантризм: мифотворчество в современном индийском искусстве // Современная художественная культура в странах Азии и Африки. М.: Наука, 1986. С. 127–141.
35. *Воробьева Д.Н.* Горшки и боги // Искусство. 2016. № 1. С. 40.