

БАБИН А.Н.

# Концепция *расы* в индийской художественной культуре

(на примере традиции рагамала)

Статья посвящена концепции «раса» (эстетического переживания), одному из ключевых понятий индийской эстетики. Автор кратко прослеживает особенности трактовки этого понятия на разных этапах его существования и применительно к разным видам искусства. Начальный этап осмысления расы традиционно связывают со сферой театральной рефлексии, с трактатом «Натьяшастра». Она получает разработку и в древнеиндийской теории живописи, дошедшей до нас, в частности, в виде трактата «Читрасутра». Впоследствии, благодаря усилиям ряда теоретиков литературы, раса входит в число ключевых категорий индийской поэтики; сохраняя, однако, свое значение и для других видов искусств, в особенности – для сценических практик, в том числе музыкальных. В музыке раса становится неотъемлемой чертой характеристики раги – ладово-интонационного образования, которое может быть названо основополагающим для индийского музыкального мышления. Предполагается, что каждой раге присуща определенная раса, которая будет также связываться с определенным

спектром внемузыкальных коннотаций, таких как, например, время года или суток, подобающее для исполнения той или иной раги. Аспектом этого понятия, находящемся в фокусе данной статьи, является роль расы в сложении и бытовании феномена рагамала, особой жанровой формы, связывающей разные сферы индийского искусства. Словом «рагамала» (санскр. «гирлянда раг») в его узком смысле могут быть названы поэтические сборники и серии миниатюр XVI–XIX веков, где описывались и изображались антропоморфные образы раг. В широком смысле так может быть определена традиция существования визуальных образов музыкальных понятий (рага, свара и др.) в индийской культуре. Ее истоки обнаруживают себя в трактатах о музыке, затем она получает развитие в лирической поэзии и, наконец, в миниатюрной живописи. Концепция раса рассматривается в данной статье как один из главных факторов, обусловивших саму возможность возникновения этой уникальной традиции.

**Key words:** Rasa, Raga, Ragamala, Indian Music, Miniature Painting.

**Babin Alexander N.**

Senior lecturer, National Research University Higher School of Economics, Faculty of Humanities / School of History, Moscow  
ORCID ID: 0000-0003-3367-1874  
babin.edu@gmail.com

BABIN ALEXANDER N.

## The Concept of Rasa in Indian Artistic Culture: The Case of the Ragamala Tradition

The article is devoted to the concept of “rasa” (aesthetic experience), one of the key concepts of Indian aesthetics. The author briefly traces the features of the interpretation of this concept at different stages of its existence, in relation to different types of art. The initial phase is traditionally associated with the sphere of theatrical reflection and the theory of painting (“Natyashastra” and “Chitrasutra” treatises respectively). Subsequently, through efforts of a number of theorists, rasa became one of the key categories of Indian poetics. However, it retained significance for other arts, firstly for stage practices, including music. Here rasa became an inherent feature of the ragas, specific modes of Indian music. It is assumed that each raga has its own particular rasa, and also can be associated with a certain range of extra-musical connotations. This article is focused on the role of rasa in the formation and existence of the ragamala phenomenon, a special genre form that connects different spheres of Indian art. The word “ragamala” (Skt. “garland of ragas”) in its narrow sense means series of poetic stanzas and miniature paintings of the XVI–XIX centuries, describing and depicting anthropomorphic images of ragas. In a broad sense, it can mean the whole tradition of existence of visual images of musical concepts (i.e. raga, svara, etc) in Indian culture. Its origins are found in treatises on music, then it was further developed in lyric poetry and, finally, in miniature painting. The concept of rasa is considered in this article as one of the main factors determining the very possibility of the emergence of this unique tradition.

УДК 7.032(34), 75.056, 78.01, 792.01  
ББК 85.103(3), 85.313(3), 85.334

*Раса* является одной из центральных концепций эстетики Индии, сохраняющей свою значимость на протяжении многих веков, вплоть до Нового времени. В общих чертах *расу* можно определить как эмоциональное переживание (актуальное или абстрактное), эстетическое по своей природе. *Раса* «принадлежит к числу тех понятий индийской культуры, которые, будучи выработаны в древности, не ушли вместе с породившей их эпохой, но продолжали жить, давая выражение новым идеям и вступая в новые смысловые связи» [1, с. 205]. Слово «*раса*» встречается еще в ведийской литературе, где имеет значения: «сок» (растений), «жидкость» (в Ригведе, Атхарваведе), затем «жизненная сила», «сущность» (в Брихадараньяка, Чхандогья-упанишаде и др.), «вкус» (в Ригведе, Атхарваведе; Брихадараньяка, Катха-упанишаде и др.) [4, с. 143]. Н.Р. Лидова отмечает коннотацию *расы* и вкуса *сомы*, обожествленного напитка индоиранской древности [7, с. 86–90]. В данной статье понятие *расы* будет рассмотрено в русле эстетики и искусствоведения.

Содержание *расы* по-разному раскрывалось в теориях разных видов искусства, изменяясь на протяжении времени своего бытования. Однако замечено, что в силу своего ключевого положения в системе эстетических воззрений *раса* возводится «в категорию не просто возвышенного, но, по сути, сакрального» и «при совершенно очевидном процессе эволюционирования конструктивного содержания *расы*... трактовка сущности ее природы всегда оставалась неизменной» [8, с. 120–121].

С XIX века теория *расы* получила рассмотрение в большом количестве исследований – как в европейской (начиная с трудов Х. Уилсона, П. Реньо, С. Леви), так и в индийской (С.М. Тагор, А.К. Кумарасвами,

М.Р. Ананд и др.) научной мысли<sup>(1)</sup>. В отечественной индологии ее впервые касается Ф.И. Щербатской в начале XX века; подробное раскрытие она получает в послевоенное время, начиная с конца 1950-х годов. Наиболее фундаментальное освещение понятия *расы* содержится в монографиях и статьях П.А. Гринцера и Ю.М. Алихановой; проблемы происхождения и бытования *расы* в литературах и театре Индии рассматривались В.Г. Эрманом, Б.А. Лариным, Н.Р. Лидовой и др. В монографии, посвященной индийской музыке, Т.Е. Морозовой представлен глубокий анализ *расы*, осмысленной как образно-эмоциональная сфера *рагсангит* (музыки, основанной на *раге*) [8, с. 118–195]. Отечественные искусствоведы-индологи также обращались к этому феномену: С.И. Тюляев – в своем обзоре истории индийского искусства [13, с. 57–66], И.И. Шептунова – в книге, посвященной индийской эстетике нового и новейшего времени [14]. Специфика проявления *расы* в изобразительном каноне древней Индии раскрывается в публикации В.В. Вертоградовой памятника «Читрасутра» (начало – середина I тысячелетия н. э.), раннего трактата по теории и технологии живописи в составе третьей главы «Вишнудхармоттара-пураны» [2]<sup>(2)</sup>. К понятию обращается Д.Н. Воробьева в своем исследовании скульптуры пещерных комплексов Махараштры [3, с. 67–68, 149–159].

В силу ключевого положения, которое теория *раса* занимает в истории индийской эстетической мысли, ей, так или иначе, уделяется внимание в значительном количестве современных исследований. При анализе научной литературы за последние пять лет можно встретить статьи, где через призму данной теории рассматриваются и голливудские фильмы, и даже представлены попытки прочесть Шекспира и Джойса. В основном, однако, с *расой* будут иметь дело исследователи индийской эстетики, древних и современных зрелищных искусств, а также теории и истории литературы. Здесь одной из отправных точек является трактат «Натьяшаstra», которому посвящен, в частности, сборник статей «Natyashastra and Body in Performance» [21], где *раса* представлена в широкой перспективе и анализируется

(1) См., например, о трактовке *расы* у А.К. Кумарасвами: [5, с. 114–116].

(2) В частности, ей выполнен перевод 30-й главы памятника, посвященной *расе* (*Расадхьяя*) и дан комментарий к ней [2, с. 196–201].

с позиций как эстетики, так и, например, нейробиологии. Другим текстом, важным для понимания теории *раса*, является комментарий на «Натьяшастру» кашмирского философа Абхинавагупты. Различные контексты эпохи и места жизни этого выдающегося мыслителя рассмотрены в сборнике «Вокруг Абхинавагупты: аспекты интеллектуальной истории Кашмира IX–XI веков» [16]; одна из статей посвящена его предшественнику по имени Удбхата, с чьим именем связан ряд новых тенденций в разработке теории *раса*<sup>(3)</sup>.

Из последних публикаций, посвященных непосредственно понятию *раса*, следует отметить фундаментальный труд одного из ведущих мировых санскритологов, Шелдона Поллока. Его «A Rasa Reader» – это одновременно и хрестоматия, где собраны фрагменты первоисточников (с начала IV в. до середины XVIII в.) снабженные подробным комментарием, и сочинение, содержащее оригинальную концепцию развития индийской эстетической мысли [21]. Также хотелось бы упомянуть статью музыковеда Кэтрин Батлер Шофилд, где она пишет о тех, кого можно было назвать «*расика*» (т. е., знатоком, искусённым в восприятии *расы*) в период правления династии Великих Моголов, и в этом контексте отсылает, в частности, к феномену *рагамала* [18, с. 414].

## РАСА В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Раскрытие понятия на раннем этапе осуществлялось, в первую очередь, применительно к сценическим практикам. Впервые мы встречаем его в трактате о театральном искусстве «Натьяшастра» легендарного мудреца Бхараты, датируемой разными исследователями либо I веком до н. э. – I веком н. э., либо II–IV веками н. э. Эти даты лишь условно определяют период составления свода, признанного каноническим в последующие столетия [6, с. 6]. Его текст не вполне определенно установлен (известны несколько рецензий, отличающихся порядком и числом глав, количеством строф и т.д.) и часто недостаточно ясен. Его понимание затруднено, в частности, тем, что не всегда удается отделить взгляды непосредственно составителя от

взглядов его предшественников и оппонентов. Ситуацию осложняет также то, что единственный сохранившийся полностью комментарий к «Натьяшастре», созданный Абхинавагуптой (X–XI века), не столько разъясняет текст трактата, сколько излагает оригинальную эстетическую доктрину этого выдающегося кашмирского философа.

Так или иначе, можно говорить о том, что концепция *расы*, эстетического переживания, рассматривается как основа синтеза в театральном искусстве. В шестой главе «Натьяшастры», посвященной *расам*, они определены через то эмоциональное состояние (*бхава*), которому соответствуют, и перечислены в таком порядке: *шрингара* (соответствует состоянию *рати-бхава* – «радость»), *хасья* (*хаса-бхава* – «смех»), *каруна* (*шока-бхава* – «скорбь»), *раудра* (*кродха-бхава* – «гнев»), *вира* (*утсаха-бхава* – «отвага»), *бхаянака* (*бхая-бхава* – «страх»), *бихатса* (*югунса-бхава* – «отвращение»), *адбхута* (*висмайя-бхава* – «удивление»).

Глава, однако, не включает ни одного сформулированного определения понятия *расы*, речь идет все время о том, как она возникает (подобно тому, «как от соединения разных приправ, трав и продуктов возникает вкус») и воспринимается (благомысленные зрители вкушают эмоции, «воплощенные в речи, теле и естестве [актера]» подобно тому, как «вкушают разные вкусы, когда едят рис, приготовленный с разными приправами, и при этом испытывают радость и прочее») [1, с. 214].

Трактовка *расы* в других частях трактата позволяет полагать, что разъяснение данного понятия в его тексте сочетает две традиции: более молодую, отвечающую реалиям современного трактату театра, и более старую, освященную авторитетом. Попытка установить изначальный смысл термина была предпринята Ю.М. Алихановой, где этот предшествующий этап формирования учения о *расах* она рассматривает в связи с классификацией сценических персонажей индраитской мистерии (Индра, Рудра и др.) [1, с. 205–228]. На вопрос, почему для обозначения такого понятия, как тип персонажа, избрано именно слово «*раса*», Юлия Марковна находит ответ в древнейших употреблениях этого слова, главным образом в поздневедийских текстах. Как уже упоминалось, *раса* означает здесь прежде всего «сок», «жизненная сила», «сущность»; и то, что было бы названо «амплуа», может быть представлено как некий жизненный сок тех или

(3) О вкладе Удбхаты в развитие теории *раса* см. подробнее: Bronner Y. Understanding Udbhata: The Invention of Kashmiri Poetics in the Jayapida Moment [17].

иных существ, которыми как бы становятся на время представления исполнители мистерий.

## РАСА В ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Сфера употребления понятия, как отмечают исследователи, расширяется в IV–V веках [1, с. 205]. В это время оно приходит в теорию и музыки, и живописи; наиболее же подробно его содержание было раскрыто в трактатах, посвященных вопросам теории художественной литературы. Ранняя школа санскритской поэтики (VIII – первая половина IX века) уделяла особое внимание отношению слова и смысла в поэтическом выражении, отличном от обычного. У ее теоретиков (Бхамахи, Дандина, Ваманы, Удбхаты и др.) *раса* занимает подчиненное место: она входит в категорию *аланкар* («украшений», здесь – поэтических фигур), затем – также в категорию *гун* («достоинств»), постепенно повышаясь в статусе. *Раса* трактуется как усиленная художественными средствами эмоция и как проявление принципа украшенности. К X веку категория *расы* становится доминирующей в поэтике. Решающей вехой в проникновении доктрины *расы* из теории драмы в теорию поэзии исследователи считают трактат Анандавардханы «Дхваньялока» («Свет *дхвани*», IX век), в котором обосновывается теория скрытого смысла (*дхвани*) поэзии. Анандавардхана окончательно утверждает доктрину *расы* в качестве ведущей эстетической теории не только для драмы, но и поэтической речи в целом. Разработку получает разделение *расы шрингара* на переживание любовного чувства в союзе с возлюбленным и в разлуке с ним [4, с. 150–162].

В IX–XI веках понятие *расы* попадает в центр внимания философов кашмирского шиваизма, в частности Абхинавагупты. Он является одной из ключевых фигур в истории санскритской поэтики, автором комментариев, как упоминалось, к «Натьяшастре» (а также, в числе прочего, «Дхваньялоке»). В этих комментариях учение о *расе* было сформулировано таким образом и в той терминологии, в каких вошло в последующую традицию. При этом Абхинавагупта, как уже указывалось, во многом отошел от интерпретации «Натьяшастры». *Раса* рассматривается им как эмоция, присущая сугубо эстетическому восприятию, свободному от эгоистических чувств, что позволяет

Абхинавагупте говорить о нем как об особом, духовном восприятии, состоящем в непосредственном познании. Трансцендируя содержание понятия *расы*, он, однако, отделяет эстетическое познание от религиозного, поскольку искусство (в частности театральное) не отчуждено от форм дискурсивного мышления.

В его комментарии в списке основных *рас* «Натьяшастры» упоминается девятая, называемая *шанта*, *раса* покоя; считается, что ее включение может связываться с его предшественником по имени Удбхата (VIII–IX века) [8, с. 125]. Возможно, появление в VII веке в литературе категории так называемого «жертвенного героя» является в некоторой степени причиной, по которой была добавлена эта *раса*: такой герой, безусловно, испытывает различные чувства, но есть то, к чему он бесстрастен; возможно, для изображения этого состояния и понадобилась данная характеристика. Здесь *шанта* представляет собой своеобразную «нулевую эмоцию», некое внутреннее спокойствие, обуславливающее отсутствие эмоций [1, с. 205]. Абхинавагупта описывает ее как «состояние успокоительного самопогружения», отличное, однако, от отрешенности, практикуемой йогами; она является начальной и конечной *расой*, от которой развиваются и к которой приходят остальные эмоциональные состояния [8, с. 124–125]. Однако этим она как бы выводится за пределы списка *рас*, и связано это может быть со спорами по поводу ее легитимности в его составе. Так, Абхинавагупта замечает по этому поводу в комментарии на «Натьяшастру»: «Их (*рас*) девять, но те, кто отрицает *расу* покоя, считают восемь в этом месте» [2, с. 85].

## РАСА В ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Понятие *расы* в этот период продолжает сохранять свою значимость и для театрального искусства (*натья*), которое понимается здесь как единство драмы, музыки и танца. *Раса* полагается присущей как *натье* в целом, так и сфере каждой из ее составляющих, в том числе музыке. Здесь она со временем становится неотъемлемой чертой характеристики *раги*, основополагающего концепта индийской музыкальной мысли.

*Рага* представляет собой феномен, настолько важный для культуры Индии, что может быть рассмотрена даже как «универсальный

тип звукового мышления», ей порожденный<sup>(4)</sup>. Это многоуровневое явление и многозначное понятие; если говорить о *раге* как о единице ладового порядка, то ее характеристика будет непременно включать, помимо состава и вида звукоряда, также определенные мелодические интонации и эмоциональную образность. Слово *рага* впервые упомянуто в трактате «Брихаддеша» (V–VII века) музыковед Матанги [8, с. 25], который дает ему следующее разъяснение: «Знающие именуют *рагой* такого рода звуковую композицию, которая украшена музыкальными тонами, дающимися в особом положении либо в восходящем или нисходящем движении, и которая, пробуждая волнение в людских сердцах, окрашивает их в те или иные чувства» (корень *raṅj-*, лежащий в основе этого слова, одним из значений имеет «окрашивать»).

Со временем *раса* становится неотъемлемой чертой характеристики *раги*, ее «духовным ядром», выступая как категория, «обладающая программно-символической содержательностью, представленной в виде индивидуальных образно-эмоциональных характеристик для каждой в отдельности *раги*» [8, с. 123]. Крупный компендиум первой половины XIII века, «Сангитаратнакара» Шарнгадевы, в главе, посвященной танцу (*нартана*), содержит описание девяти *рас* и ключевых аспектов их сценического проявления [10]. В другой, где речь идет о *рагах*, сначала указаны их музыкальные характеристики, а затем приведены *расы*, которые они выражают<sup>(5)</sup>.

Отдельные составляющие феномена *раги*, такие как *свара* (ступени звукоряда), также могут ассоциироваться с определенными *расами*; с тем, является ли та или иная *свара* главной, опорной для звукоряда той или иной *раги*, может связываться эмоциональное наполнение последней. Однако, бесспорно, основополагающую роль в воплощении *расы* играют не столько звуки как таковые, сколько звуковысотные отношения. Зачастую именно ими будет обуславливаться *самайя* – время (года или суток), которое считается наиболее благоприятным для исполнения музыки, основанной на

той или иной *раге*. Так, выделяются *раги*, называемые «*сандхи пракаш*», т.е. те, которые исполняются на границе дня и ночи (санскр. *сандхи* – «стык»), для них характерным является использование *свар ре комал* (бемоль), *га, дха комал, ни*. Традиционно это время, «отмеченное слиянием фаз сознательного и подсознательного восприятия, отводилось для медитаций и молитв... в интонациях которых доминировали неустойчивые пониженные или повышенные звуки, находящие „успокоение“ в устойчивом тоне» [8, с. 96]. Таким образом, непосредственно звуковые характеристики *раги* обуславливают ее эмоциональное наполнение, которое, в свою очередь, связывается с явлениями, не входящими напрямую в сферу музыкального. Развитие подобных представлений даст жизнь уникальному явлению индийской культуры, носящему название «*рагамала*», «гирлянда *раг*».

## РАГАМАЛА: ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПОНЯТИЙ

Образное осмысление *свар* и *раг* порождает также широкий спектр их внемузыкальных коннотаций. Так, каждая *свара* (начиная, предположительно, с VIII века) ассоциируется с определенными божеством, стихотворным размером и *расой*, а также звуками, издаваемыми животными и птицами; к ним могут добавляться созвездия, покровительствующие божества и др. Связь *свар* и их сочетаний с воплощением того или иного оттенка различных *рас*, насколько можно понимать, послужила одним из ключевых факторов сложения визуального образа *раг*. Со временем трактаты начинают включать подобные перечни и для них: так, упомянутый выше Шарнгадева, кроме описания их музыкально-исполнительских аспектов, указывает также покровительствующее божество для каждой *раги*.

Эти ассоциативные ряды становятся «питательной средой» для того, чтобы характеристику *раг* в сочинениях о музыке начали дополнять *шлоки* (стихотворные строфы) с их антропоморфными *дхьяна мурти*, «образами для созерцания». Так, в трактате «Сангитопанишад-сароддхара» (1350 год) джайнского автора Судхакалаши *раги* предстают в божественном и полубожественном обличье: со множеством рук, иногда – также голов, имеют *ваханы* (средства пере-

(4) См.: Гороховик Е.М. Рага – универсальный принцип мышления в музыкальной культуре Индии. URL: <http://www.worldmusiccenter.ru/raga-yi-printsip-myshleniya-muzikalnoi-kulture-indii> (дата обращения 02.06.2019).

(5) О раскрытии *расовой* характеристики *раги* (в т.ч. в контексте сценических практик) подробнее см., например, статью Т.Е. Морозовой [9].

движения); здесь описан человеческий облик, в котором предстают и другие музыкальные понятия, в т.ч. *свары*<sup>(6)</sup>.

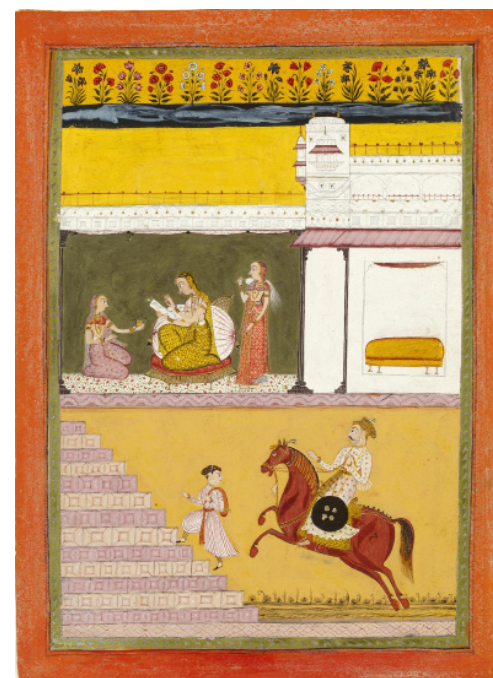
Впоследствии, под влиянием поэтической традиции, *раги* начинают представляться как прекрасные мужчины и женщины, в различных сюжетных обстоятельствах. Подобные описания составляются в виде уже скорее стихотворных, нежели музыковедческих, сборников, и во второй половине XVI века обретают иллюстрации, где каждая *рага* получает зримую форму. Такие серии миниатюр, называемые *рагамала*, имели распространение почти на всей территории Индийского субконтинента [19]. Корпус дошедших до нас манускриптов свидетельствует, что изображения *раг* являлись одной из самых популярных тем для некоторых региональных школ живописи, начиная с рубежа XVI–XVII веков [15, с. 37], [20, с. 1–2], просуществовав вплоть до заката индийской миниатюры в XIX веке.

Бытование этой жанровой формы связано не столько с придворными мастерскими могольских падишахов, где сформировался наиболее крупный стиль эпохи, сколько с провинциальными дворами раджпутских правителей (в основном северо-запада и центра Индии), подчинившихся Моголам, но сохранивших известную религиозную и культурную самостоятельность и, при безусловном влиянии столичного стиля, яркую самобытность. Что касается поэтических серий *рагамала*, то для данного исследования важно отметить два аспекта, существенно важных для понимания литературного контекста эпохи. Во-первых, могольский период для литературы на новоиндийских языках – это время высокого расцвета. Однако они опираются на предшествующую традицию, и на брадж (один из диалектов современного хинди) перелагают авторитетные санскритские трактаты о поэтике [11, с. 72–73], [12, с. 99], где, как уже отмечалось, понятие *раса* играло одну из важнейших ролей. Во-вторых, как в словесности периода до середины XVII века, имевшей религиозный характер (литература *бхакти*), так и в последующей поэзии *рити* (преимущественно куртуазной, светской) наибольшую популярность имела *шрингара*, «любовная» *раса*. Это сказалось на сюжетном наполнении живописи раджпутских дворов, в частности серий *рагамала*.

(6) Этому трактату посвящена диссертация Элин Майнер [17]. Он послужил иконографическим источником для первых известных изображений *раг*.

## РАСА В МИНИАТЮРАХ СЕРИЙ РАГАМАЛА

Большая часть сцен, посредством которых изображается визуальный облик *раг*, будет представлять различные оттенки любовной *расы шрингара*. Она имеет два аспекта: один традиционно называется *самбхога*, он подразумевает союз двух влюбленных; другой – переживание разлучения, *випраламбха* (*вираха*) *шрингара*. Мотив разлучения играл важнейшую роль в поэзии эпохи, особенно в творчестве *бхактов* и суфийских авторов. В миниатюре *рагамала*, как правило, это состояние чаще переживает женский персонаж: одна или с подружками/служанками, во дворце или на лоне природы. Ее действия



Илл. 1. Рагини Дханасри. Амбер, Раджастан. Около 1680 года. Музей Виктории и Альберта, Лондон.  
© Victoria and Albert Museum, London  
<http://collections.vam.ac.uk/item/O433164/dhanasri-ragini-painting-unknown/>



Илл. 2. Рагини Лалита. Мальва, Центр. Индия. 1680–90 годы. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37894>



Илл. 3. Рагини Ната. Лакхнау, Авадх. Около 1770 года. Музей Виктории и Альберта, Лондон.  
© Victoria and Albert Museum, London  
<http://collections.vam.ac.uk/item/O109187/nata-ragini-painting-unknown/>



Илл. 4. Рукнуддин. Рагини Кедара. Биканер, Раджастхан. Около 1680 года. Метрополитен-музей, Нью-Йорк  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37863>

и атрибуты будут связаны с томлением в разлуке с любимым. Она может, к примеру, рисовать его портрет: такая сцена устойчиво применялась в иконографии рагини (т.е. «раги-женщины») Дханашри.

В миниатюре серий рагамала переданы различные оттенки состояний, которые девушка переживает в разлуке: она может плести для любимого гирлянду; гадать на лепестках лотоса; гулять с цветущими стеблями или струнным инструментом в одиночестве или в компании газелей и павлинов; заниматься аскетическими практиками или посещать благочестивых отшельников в надежде ускорить его возвращение. Мужской персонаж здесь может появиться только в сценах, где показаны начало и конец разлучения.

Возвращение любимого очень выразительно передано на упомянутой выше миниатюре рагини Дханашри: динамика в изображении всадника, скачущего к ступеням павильона, контрастируя с фигурой погруженной в рисование девушки, привносит в сцену оттенок общей взволнованности. Момент же, когда возлюбленный покидает героиню на рассвете и начинается время томительного ожидания, устойчиво встречается в иконографии рагини Лалита.

Помимо шрингары, одними из наиболее популярных можно назвать героическую расу вира и шанта, расу покоя. Первая присуща, в числе немногих прочих, изображениям рагини Ната, для иконографии которой характерны батальные композиции. Вторая находит воплощение в многочисленных миниатюрах рагамала со сценами подвижничества, например, раг Гандхара, Бангала и др. Следует, однако, заметить, что иконографические схемы, использовавшиеся для изображения раг, часто были подвижны; при всей вариативности они могут воплощать ту же расу, но расставляя свои сюжетные и композиционные акценты. Так, рагини Кедара в разных сериях может быть представлена и в виде аскета, самозабвенно слушающего игру ученика, и посредством сцены, где молодой аристократ внимает речи наставника или звукам музыки, исполняемой почтенным уstadом (мастером); в роли музыкантов могут выступать и придворные дамы, но общий эмоциональный настрой сюжета сохраняется.

В миниатюре рагамала воплощение находят, однако, не все расы, и это, бесспорно, не случайно. Подобная избирательность знакома индийской теории изобразительного искусства с древних времен. В.В. Вертоградова, анализируя трактат о живописи «Читрасутра» и сопутствующие ей разделы в составе «Вишнудхармоттара-пураны», говорит о том, что вместе с хасья (расой смеха) и шанта, шрингара описывается как подobaющая для живописи «домов людей» и всех помещений царского дворца, кроме залы для царского совета (где могли быть представлены все раса, и росписи могли содержать сцены насилия и, например, трупосожжения), а также храма божества (Читрасутра 43: 11–16) [2, с. 150–151]. В средневековой миниатюре мы также можем встретить различные сцены, но в сериях рагамала не найти изображений, связанных, например, с расой бибхатса (отвращения). Причиной этому, во многом, будет то, что в сфере музыкального искусства – в отличие от театрального и живописного –



Илл. 5. Рагини Кедара. Декан. Середина XVIII в. Музей индийского искусства, Берлин



Илл. 6. Рагини Кедара. Бенгалия. Около 1760 года. Музей Виктории и Альберта, Лондон.  
© Victoria and Albert Museum, London  
<http://collections.vam.ac.uk/item/O433907/kedara-ragini-painting-unknown/>

находят отражение не все *расы*. Хотя изображения *раг*, как отмечают исследователи, связаны скорее не с музыкально-исполнительской практикой, но с представлениями о музыке [15, с. 47], их образное наполнение все же будет обусловлено присущими ей качествами.

Действительно, в миниатюре *рагамала* едва ли возможно непосредственно наблюдать воплощение музыкального материала: различные сферы искусства связаны здесь не напрямую, но опосредованно множеством факторов, представлений и ассоциативных рядов. Однако можно говорить о том, что *раса*, связанная с той или иной *рагой*, обнаруживает себя и в музыке, и в поэзии, и в живописи. Связь между *рагой*, исполняемой на концерте, и ее изображением на листе бумаги подкрепляется совокупностью образов, ассоциируемых

с ней. Огромную роль здесь будет играть *самая*: как уже говорилось, с каждым временем года и суток, подходящим для исполнения *раговой* музыки, связывается та или иная *раса*; и ряд «примет» этого времени (так, например, для поры прихода муссонов это брачные танцы павлина, молнии, сверкающие в грозовом небе, и др.) признаются способствующими ее пробуждению. Этим «приметам» найдется место и в миниатюрной живописи, где они войдут, наряду с другими элементами, в состав изобразительных мотивов, понимаемых как визуальный облик *раги* – подобно тому, как из сочетаний звуков и мелодических интонаций складывается ее музыкальное «лицо». И в том, и в другом случае эта совокупность призвана пробудить в слушателе/зрителе определенное состояние, *расу*.

### Заключение

Итак, *раса* является одной из важнейших составляющих художественного языка индийского искусства. Обладание ею полагается должным для любого произведения – музыкального, живописного, литературного, театрального и т.п. Выше была представлена попытка проследить, какую роль она сыграла в сложении и существовании традиции *рагамала*, где различные виды искусства переплелись весьма замысловатым образом.

*Раса*, выступая в качестве теоретического основания для синтеза искусств в индийской художественной культуре, становится своего рода питательной средой для сложения ассоциативных связей между понятиями и образами, присущими разным сферам художественного творчества. Безусловно, вся совокупность факторов, обусловивших соединение музыкальных, поэтических и изобразительных начал в этой традиции, не может быть объяснена одной лишь только концепцией *расы*. Однако, будучи неотъемлемой частью как *рагсангит*, так и лирической поэзии, *раса* сделала возможным путь от сферы музыкального до живописной иллюстрации и, таким образом, само существование феномена *рагамала*. Некоторые ключевые аспекты этого пути, связанные с категорией *расы*, описаны в настоящей статье, многообразие же обстоятельств, давших жизнь этому уникальному явлению мировой культуры, требует дальнейшего изучения.



## Список литературы:

- 1 Алиханова Ю.М. К истокам древнеиндийского понятия «раса» // Литература и театр древней Индии: исследования и переводы. М.: Наука, Восточная литература, 2008. С. 161–184.
- 2 Вертоградова В.В. Живопись древней Индии по «Читрасутре» из «Вишнудхармоттарapuraны» – теория и технология. М.: Наука, 2014.
- 3 Воробьева Д.Н. Иконография полубожественных музыкантов в скульптуре Аджанты, Эллары, Аурангабада: дис. ...канд. иск.: 17.00.04. М., 2013.
- 4 Гринцер П.А. Основные категории классической индийской поэтики. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1987.
- 5 Коротчикова П.В. Ананда К. Кумарасвами (1877–1947) как историк и теоретик искусства: дис. ...канд. иск.: 17.00.04. М., 2016.
- 6 Лидова Н.Р. Драма и ритуал в Древней Индии. М.: Восточная литература, 1992.
- 7 Лидова Н.Р. Раса. От сакрального символа к эстетической категории // Восток. 1994. № 3. С. 86–90.
- 8 Морозова Т.Е. Рага в музыке Хиндустани. М.: Икар, 2003.
- 9 Морозова Т.Е. Рагсангит и раса. Образно-эмоциональная сфера раги и поэтическая образность гити (на материалах V–XIII веков нашей эры) // Искусство Востока: Вып. 3. Сравнительное изучение традиций / Морозова Т.Е. (отв. ред. и сост.). М.: Издательство ЛКИ, 2008. С. 10–35.
- 10 Орельская М.В. Описание рас в «Сангита-ратнакаре» Шарнгадэвы. Перевод с санскрита, комментарий // Письменные памятники Востока. 2008. № 2 (9). С. 52–66.
- 11 Очерки истории литератур Индии (X–XX вв.) / Цветкова С.О. (отв. ред.). СПб.: Из-во С. Петерб. ун-та, 2014.
- 12 Рутковская Т. Канон и значение литературного произведения (в защиту литературы рити) // Литературы Индии: сб. ст. / Пригарина Н.И., Сухачев А.С. (отв. ред.). М.: Наука, 1989. С. 98–107.
- 13 Тюляев С.И. Искусство Индии. Архитектура, изобразительное искусство, художественное ремесло. М.: Наука, 1968.
- 14 Шептунова И.И. Очерки истории эстетической мысли Индии в новое и новейшее время. М.: Наука, 1984.
- 15 Aitken M.E. The Laud Rāgamālā Album, Bikaner, and the sociability of subimperial painting // Archives of Asian Art. 2013. Vol. 63. No. 1. P. 27–58.
- 16 Around Abhinavagupta: Aspects of the Intellectual History of Kashmir from the Ninth to the Eleventh Century / E. Franco, I. Ratie (eds.). Berlin: LIT Verlag, 2016.
- 17 Bronner Y. Understanding Udbhata: The Invention of Kashmiri Poetics in the Jayapida Moment // Around Abhinavagupta: Aspects of the Intellectual History of Kashmir from the Ninth to the Eleventh Century / E. Franco, I. Ratie (eds.). Berlin: LIT Verlag, 2016. P. 81–147.
- 18 Butler Schofield K. Learning to Taste of Emotions: The Mughal Rasika // Tellings and Texts: Music, Literature and Performance in North India / F. Orsini, K. Butler Schofield (eds.). Cambridge: Open Book Publ., 2015. P. 407–421.
- 19 Ebeling K. Ragamala painting. New Delhi: Ravi Kumar, 1973.
- 20 Miner A. The Sangitopanisatsaroddhara: a fourteenth-century text on music from Western India (PhD dissertation). Philadelphia, 1994.

- 21 Pollock S. A Rasa reader: Classical Indian aesthetics. New York: Columbia University Press, 2016. – 442 p.
- 22 The Natyasastra and the Body in Performance: Essays on Indian Theories of Dance and Drama. Ed. S. Nair. Jefferson: McFarland Publ., 2015. – 260 p.

## References:

- 1 Alikhanova Ju.M. K istokam drevneindiiskogo poniatia "rasa" [Toward the origins of the ancient Indian concept of rasa]. *Literatura i teatr drevnei Indii: issledovaniia i perevody* [Literature and theater of ancient India: Researches and translations]. Moscow, Nauka Publ., 2008, pp.161–184. (In Russ.)
- 2 Vertogradova V.V. *Zhivopis' drevnei Indii po "Chitrasutre" iz "Vishnudkharmottarapurany" – teoriia i tekhnologiia* [Ancient Indian painting according to the Citrasutra from the Visnudharmottarapurana (theory and techniques)]. Moscow, Nauka Publ., 2014. (In Russ.)
- 3 Vorob'eva D.N. *Ikonografiia polubozhestvennykh muzykantov v skul'pture Adzhanty, Ellory, Aurangabada* [Iconography of semi-divine musicians in the Ajanta, Ellora and Aurangabad sculpture] Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.04. Moscow, 2013. (In Russ.)
- 4 Grintser P.A. *Osnovnye kategorii klassicheskoi indiiiskoi poetiki* [The main categories of classical Indian poetics]. Moscow, Nauka Publ., 1987. (In Russ.)
- 5 Korotchikova P.V. *Ananda K. Kumarasvami (1877–1947) kak istorik i teoretik iskusstva* [Ananda K. Coomaraswamy as an art historian and theorist]. Dissertation for the degree of Candidate of Arts: 17.00.04. Moscow, 2016. (In Russ.)
- 6 Lidova N.R. *Drama i ritual v Drevnei Indii* [Drama and ritual in ancient India]. Moscow, Vostochnaia Literatura Publ., 1992. (In Russ.)
- 7 Lidova N.R. *Rasa. Ot sakral'nogo simvola k esteticeskoi kategorii* [Rasa. From the sacred symbol to the aesthetic category]. *Vostok*, 1994, no. 3, pp. 86–90. (In Russ.)
- 8 Morozova T.E. *Raga v muzyke Khindustani. Sovremennyi period* [Raga in Hindustani music. The modern period]. Moscow, Ikar Publ., 2003. (In Russ.)
- 9 Morozova T.E. *Ragsangit i rasa. Obrazno-emotsional'naia sfera ragi i poeticheskaia obraznost' giti (na materialakh V–XIII vekov nashei ery)* [The figurative-emotional sphere of the raga and the poetic imagery of the giti (on the material of 5th–13th centuries AD)]. *Iskusstvo Vostoka* [The art of the East], vol. 3. Ed. T.E. Morozova. Moscow, LKI Publ., 2008, pp. 10–35. (In Russ.)
- 10 Orel'skaia M.V. *Opisanie ras v "Sangita-ratnakare" Sharngadevy. Perevod s sanskrita, kommentarii* [Description of rasas in the "Sangita-Ratnakara" of Sharngadeva. Translation from Sanskrit, commentary]. *Pis'mennye pamiatniki Vostoka*, 2008, no. 2 (9), pp. 52–66. (In Russ.)
- 11 S.O. Tsvetkova, ed. *Ocherki istorii literatur Indii (X–XX veka)* [Essays on the history of Indian literatures (10th–20th centuries)]. St. Petersburg, Saint Petersburg State University Publ., 2014. (In Russ.)
- 12 Rutkovska T. *Kanon i znachenie literaturnogo proizvedeniia (v zashchitu literatury riti)* [Canon and the value of a literary work (in favor of riti literature)]. *Literatury Indii* [Indian literatures] Ed. N.I. Prigarina, A.S. Sukhachev. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 98–107. (In Russ.)

- 13 Tiuliaev S.I. *Iskusstvo Indii. Arkhitektura, izobrazitel'noe iskusstvo, khudozhestvennoe remeslo* [Art of India. Architecture, visual arts, artistic crafts]. Moscow, Nauka Publ., 1968. (In Russ.)
- 14 Sheptunova I.I. *Ocherki istorii esteticheskoi mysli Indii v novoe i noveishee vremia* [Essays on the history of Indian aesthetic thought in the modern and contemporary period]. Moscow, Nauka Publ., 1984. (In Russ.)
- 15 Aitken M.E. The Laud Rāgamālā Album, Bikaner, and the sociability of subimperial painting // Archives of Asian Art. 2013. Vol. 63. No. 1. P. 27–58.
- 16 Around Abhinavagupta: Aspects of the Intellectual History of Kashmir from the Ninth to the Eleventh Century / E. Franco, I. Ratie (eds.). Berlin: LIT Verlag, 2016.
- 17 Bronner Y. Understanding Udbhata: The Invention of Kashmiri Poetics in the Jayapīda Moment // Around Abhinavagupta: Aspects of the Intellectual History of Kashmir from the Ninth to the Eleventh Century / E. Franco, I. Ratie (eds.). Berlin: LIT Verlag, 2016. P. 81–147.
- 18 Butler Schofield K. Learning to Taste of Emotions: The Mughal Rasika // Tellings and Texts: Music, Literature and Performance in North India / F. Orsini, K. Butler Schofield (eds.). Cambridge: Open Book Publ., 2015. P. 407–421.
- 19 Ebeling K. Ragamala painting. New Delhi: Ravi Kumar, 1973.
- 20 Miner A. The Sangitopanisatsaroddhara: a fourteenth-century text on music from Western India (PhD dissertation). Philadelphia, 1994.
- 21 Pollock S. A Rasa reader: Classical Indian aesthetics. New York: Columbia University Press, 2016.
- 22 The Natyasastra and the Body in Performance: Essays on Indian Theories of Dance and Drama. Ed. S. Nair. Jefferson: McFarland Publ., 2015.