

УДК: 7.032(34) + 75.056
ББК: 85.103(3) + 85.14 + 85.313(3)
А43
DOI: 10.18688/aa199-6-64

А. Н. Бабин

Рагамала: явление и проблемы интерпретации (на примере первых известных изображений *раг*)

Слово «*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 определённый звукоряд, мелодические обороты и фиоритуры согласуются с эмоционально-образной сферой (*раса*) [6, с. 77]. Эти характеристики сочетаются с рядом внемузыкальных коннотаций, такими как, например, *самайя* — время года или суток, которое считается наиболее благоприятным для исполнения музыки, основанной на той или иной *раге* [6, с. 81–117]. Словом «*рагамала*» назывались поэтические сборники и серии живописных миниатюр XVI–XIX вв. (об этом можно судить по их колофонам), где описывались и изображались антропоморфные образы *раг*. И те и другие сборники принадлежат к придворной традиции, бытовавшей в основном при правителях раджпутских княжеств. Корпус дошедших до нас манускриптов свидетельствует, что *рагамала* являлась одним из самых популярных объектов исполнения для некоторых индийских региональных школ миниатюры, начиная с рубежа XVI–XVII вв. [9, р. 37; 17, р. 1–2]; их создание прекратилось к концу XIX в. [11]. *Раги* предстают здесь в облике прекрасных мужчин и женщин, помещённых в тот или иной сюжетный контекст. Структура сборников была унаследована из трактатов о музыке и представляла собой «семьи», возглавляемые *рагой* (в санскрите это слово мужского рода), состоящие из *рагини* («женских» *раг*), к которым в некоторых случаях добавлялись их *раги*-«сыновья» и *раги*-«невестки». Сама идея, что *раги* могут иметь не только слышимую, но и зримую форму, также унаследована из музыковедения: описания антропоморфного облика *раг* впервые получают развитие в сочинениях, посвящённых музыкальному искусству.

Изучение феномена ведёт отчёт с монографии «Раджпутская живопись» (1916) А. К. Кумарасвами [5, с. 67–79; 17, р. 27–33], где *рагамала* получает освещение как одна из тем миниатюрной живописи. Однако её содержание, скорее светское, придворное, Кумарасвами несколько «спиритуализирует», а в последующих трудах ещё более прочно увязывает с индуизмом [17, р. 33–37]. Его мысли отчасти находят продолжение в работе О. К. Гангули «Раги и рагини» (1935), посвящённой текстам *рагамала* [17, р. 38–46]. В дальнейших исследованиях эта точка зрения была скорректирована, но, что примечательно, круг обсуждаемых проблем остался во многом прежним [17, р. 51–52].

В центре внимания стоит вопрос о характере связи живописи с музыкой, так как именно она делает явление уникальным. Дать на него однозначный ответ не представляется возможным: связь здесь не прямая, но опосредованная множеством факторов; к тому же на разных этапах бытования феномена существовали (и сосуществовали) разные способы воплощения образа *rag* в живописи.

В настоящее время иконографическая сторона явления, важная для его понимания, описана довольно полно¹. Сейчас вектор изучения как *рагамала*, так и индийской миниатюры в целом задают исследования контекстов их бытования [9; 17; 20]. Однако в отношении наиболее ранних дошедших до нас изображений *rag* подобных специальных работ, насколько известно автору данной статьи, не публиковалось. Это побудило к рассмотрению обстоятельств их появления с целью уточнения интерпретации образов, которая предлагается в научной литературе, посвящённой сериям *рагамала*.

Первые известные изображения *rag* относятся ко второй половине XV в. Они были опубликованы в середине XX в. и впоследствии кратко рассматривались в рамках некоторых общих работ [14, р. 16–17; 16, р. 150–151; 19, р. 91–95 и др.]. В большинстве случаев авторы, охарактеризовав иконографию и схему организации «семей» *rag*, отмечают, что в других живописных сериях она в таком виде больше не встречается. Действительно, первые изображения довольно сильно отличаются от последующей традиции по целому ряду признаков. Наиболее существенна разница в самом подходе к визуализации: здесь *раги* представлены в несюжетном, иконическом облике, что впоследствии стало скорее исключением, чем правилом. Кроме того, в живописи *рагамала* XVI–XIX вв. *раги* являются самодовлеющим объектом исполнения; расположены они, как правило, по одной на каждом листе, часто — со стихотворными строфами (вверху или на обороте) с описанием их облика. Первые известные изображения *rag* представляют собой заставки на полях манускрипта, на оборотной стороне листов, по четыре на каждом. Манускрипт, созданный около 1475 г. на западе Индии, принадлежит к традиции джайнизма и содержит два произведения, ни одно из которых не имеет прямого отношения к музыкальной мысли: это «Кальпа-сутра» и «Калакачарья-катха».

Главным и наиболее объёмным из них является «Кальпа-сутра» — канонический текст джайнизма, повествующий о жизни учителей этой религии и содержащий правила поведения для её адептов во время сезона дождей². Хотя «Кальпа-сутра» занимает далеко не центральную позицию в каноне, это, пожалуй, одно из наиболее известных джайнских сочинений. Причины её популярности лежат во многом в сфере ритуала. Центральным и одним из старейших в джайнском календаре является празднество *Парьюшана*, которое длится около недели в середине сезона дождей. В это время у джайнов, принадлежащих к традиции *шветамбара* («одетые в белое»), принято recитировать «Кальпа-сутру», так как её третья часть содержит описание и историю праздника; известны случаи, когда чтение сопровождается показом иллюстраций к звучащему фрагменту [13, р. 179–183]. На ночь копия текста может быть принесена в дом одного

¹ Обзор крупных исследований см.: [24].

² Создание праkritского текста «Кальпа-сутры» традиция связывает с именем Бхадрабаху (III–IV вв. до н. э.). Есть разные мнения по поводу датировки этого произведения, но так или иначе оно значительно старше «Калакачарья-катхи».

из мирян, где совершается ритуал почитания книги: подношение цветов, фруктов, благовоный и исполнение песнопений во славу воплощённого в ней знания [13; 10]. Здесь важно отметить следующее: в традиции *шветамбара*, как правило, никому, кроме монашествующих, не разрешается читать священные тексты [4, с. 38]. Однако создание копий религиозных рукописей почитается в джайнизме как одно из семи «полей», куда благочестивым мирянам рекомендуется «сеять» свои богатства. Так, в тексте «Йога-шастра» (XII в.) говорится, что подобает «с уважением дарить книги учёным монахам за их проповедь», а другой джайнский автор в XIV в. наставляет уже конкретно о рукописях «Кальпа-сутры», которые следует подносить наставникам по случаю празднеств [10, р. 114–115]. «Кальпа-сутра» представляет собой пример того, как материальная форма текста может наделяться ритуальной функцией и восприниматься в качестве сакрального объекта; некоторые аспекты её бытования (украшение, поклонение) сопоставимы с культом «Аштасахасрика-празднъяпарамита-сутры» у буддистов на северо-востоке субконтинента [10, р. 112]. Известно значительное количество копий сутры начиная с XIV в., когда тщательно исполненный манускрипт создавался как дар светских заказчиков монахам, что детально фиксировалось в колофоне [10, р. 114; 15, р. 30].

Что касается второго произведения рукописи, «Калакачарья-катхи», то это одно из неканонических джайнских сочинений более позднего периода и гораздо меньшего объёма, чем «Кальпа-сутра», вместе с которой её читали во время фестиваля³. Один из источников их связи заключается в том, что *ачарье* (монаху-наставнику) по имени Калака, главному герою повествования, приписывается перенесение даты окончания праздника *Парьюшана*.

Иллюстрированные экземпляры «Кальпа-сутры», содержащие «Калакачарья-катху», известны со второй половины XIV в. С этим периодом связано появление ряда технических и стилевых новшеств в западно-индийской живописи, обусловленных во многом её взаимодействием с искусством исламского мира: в регионе устанавливается власть делийского султана, а с начала XV в. — местной династии Музафарридов. Так, в «Калакачарья-катхе» для изображения лиц саков (*Sahi*), к правителям которых обращается за военной помощью Калака, впервые в джайнской миниатюре применяются модели, близкие к среднеазиатским образцам.

К XV в. на западе Индии, также под влиянием исламской книжной культуры, бумага практически вытесняет пальмовый лист в качестве писчего материала. Манускрипты начинают украшаться особенно пышно: активно используется золотая краска, а с середины века — также ультрамарин и ляпис-лазурь, которые на некоторое время сменяют красный в качестве излюбленного цвета для заливки фона иллюстраций. Переход к бумаге обусловил изменения в композиции страницы. В рукописях на пальмовых листьях вокруг основного текста, оберегая его от износа, традиционно оставляли довольно широкие поля. В XV в. вместе с медиумом изменился формат: пропорции стали смещаться в сторону большей высоты и меньшей протяжённости по горизонтали. Поля, однако, сохранились; более того, уже в первой половине столетия они начинают

³ Известен ряд сочинений с разным составом историй о монахе по имени Калака на санскрите, праkritах и др. [23, р. 79].

заполняться геометрическим и цветочным орнаментом, а впоследствии и фигуративными композициями.

«Кальпа-сутра», содержащая изображения *раг*, является, пожалуй, одной из наиболее обильно украшенных рукописей сутры. Известно около двухсот её листов⁴ размером 26 x 11,5 см с основным текстом, написанным творёным золотом. Некоторые из них были впервые опубликованы в 1956 г. Сарабхаи Манилалом Навабом, исследователем и коллекционером джайнского искусства Западной Индии, в книге «Шедевры живописи Кальпа-сутры». Она была издана тиражом всего 150 экземпляров [16; p. 150], что заставляет обращаться к более поздним публикациям. Ещё более труднодоступна сама рукопись «Кальпа-сутры», что, безусловно, осложняет её изучение. С. М. Наваб пишет о двух манускриптах: по его словам, тот, который содержит изображения *раг*, датирован 1473 г. и находится в коллекции *ачарьи* (монаха) Джайясимхасури в Индоре; второй, очень близкий к нему по стилю и времени создания, — в книгохранилище храма Девасано Падо, Ахмадабад [21, p. 44–48]. Однако единства мнений по поводу объёма рукописи в литературе нет [ср.: 12, p. 29–43], и современное её состояние доподлинно неизвестно, за исключением некоторых листов (в том числе содержащих *раги*), попавших в западные музеи, где они, однако, могут иметь атрибуцию “Devasano Pado Kalpasutra” [23, p. 106–107]⁵.

Колофон, который относится к ахмадабадской рукописи, указывает на город Гандхара (Gandhar Bandar) около современного города Бхаруч, крупного морского порта в устье реки Нармада; дату создания на основании стилизованных признаков определяют как около 1475 г.⁶ Манускрипт богато иллюстрирован и отличается чрезвычайно пышной декорацией полей. Место на листе, свободное от текста и миниатюр, сплошь заполнено разнообразными узорами, изображениями одиночных фигур и самостоятельными сюжетными композициями со сценами сражений, отдыха, охоты и даже мореплавания; многие из них демонстрируют очевидные параллели с персидскими и среднеазиатскими образцами⁷. Также на полях встречается обилие танцующих женских фигур: они сплетаются с узором на орнаментальных панелях или занимают края листа, по одной или две (одна под другой) с каждой стороны. Фигуры, стоящие одиночно, обведены отдельной рамкой, увенчанной пологой стрельчатой аркой, и представляют здесь не просто неких абстрактных небесных или земных танцовщиц: они демонстрируют конкретные танцевальные движения, жесты и позы, о чём свидетельствуют подписи сверху и внизу каждой.

Аналогичные фигуры танцовщиц, насколько можно судить, содержатся и в другой рукописи «Кальпа-сутры» [21, p. 48]. Однако поистине уникальной её чертой является присутствие на полях более ста пятидесяти изображений музыкальных понятий: здесь в антропоморфном облике представлены и семь *свар* (ступеней звукоряда), и двадцать два *шрути* (микротонов), и ряд других. *Раги* организованы в семьи общим количеством шесть «мужских» *раг* и тридцать шесть «женских», называемых здесь *бхаша*. Они

⁴ По поводу объёма манускрипта см.: [12, p. 29.; 21, p. 47–48].

⁵ Например, лист из коллекции Музея искусств Сан-Диего (Acc. No. 1990.189)

⁶ Колофон см.: [21, p. 44–47]; по поводу датировки см.: [12, p. 29–30].

⁷ Подробнее о памятнике см.: [12, p. 31–42].

располагаются симметрично на левой и правой сторонах страниц; большинство скомпоновано по две фигуры, одна под другой, фланкируя центральную часть. «Мужские» *раги* представлены с телами разного цвета, множеством рук (и в некоторых случаях голов); их головы увенчаны коронами, некоторые окружены ореолом. *Раги* сидят на возвышениях, рядом с ними изображены *ваханы* (средства передвижения); подобным образом представлены *свары*. «Женские» *раги* также в большинстве своём имеют *ваханы*, но выглядят как прекрасные девы с цветами, музыкальными инструментами и благовоениями в руках; аналогично изображены *шрути*.

Для существенной части данных изображений известен иконографический источник: аналогичные описания встречаются в одном из немногих музыковедческих трактатов XIV в. под названием «Сангитопанишад-сароддхара», созданном в 1350 г. джайнским автором по имени Судхакалаша⁸. Его текст, написанный на санскрите, относится к *сангита-шастре*, то есть специальной литературе, посвящённой музыке (*сангита*), и включает в себя описание различных явлений, имеющих отношение к пению (*гита*), инструментальной музыке (*вадьа*) и танцу (*нритта*). Разработка многих тем следует «Сангита-ратнакаре», крупному музыковедческому компендиуму первой половины XIII в.; хотя трактат Судхакалаша не содержит прямых ссылок на этот текст, предполагается, что он был ему известен [19, р. 27–28]. Различия между двумя работами, отстоящими друг от друга на столетие, демонстрируют изменения, произошедшие в музыкальной мысли северо-запада Индии за это время. В «Сангитопанишад-сароддхаре» по-иному интерпретируется ряд терминов, упоминаются новые ритмические рисунки и ударные инструменты, появившиеся в Индии за время исламских завоеваний. В отношении *раг* интересно отметить, что некоторые из них, занимавшие в «Сангита-ратнакаре» второстепенные позиции, здесь возглавляют «семьи»; очевидно, это отражение реалий непосредственно музыкальной практики.

Трактат Судхакалаша является, возможно, самым ранним известным датированным сочинением, которое содержит описания визуального облика *раг* (и ряда других музыкальных понятий)⁹. Наиболее подробно изложена иконография *свар* и *раг*. Описание *раг* включает в себя цвет тела, количество голов и рук, атрибуты и жесты последних и *вахану*; у первых трёх к этому добавлены некоторые подробности. Две уподобляются виду божественных персонажей: открывающая список *рага* Шри, у которой четыре головы, а *вахана* — гусь (*хамса*), сравнивается с образом Брахмы, и третья по счёту *рага* Бхайрава, белого цвета, с быком в качестве ездового животного и трезубцем в руке, «имеет вид Кала Бхайравы» (то есть одного из аспектов Шивы). По поводу ещё одной, *раги* Васанта, сказано, что её поют во время месяцев *чайтра* и *вайшаха*,

⁸ В заключительных его строфах есть также указание на то, что Судхакалаша принадлежал к джайнской *гачхе* (линии преемственности) Маладхари, история которой прочно связана с западом Индии. Известно порядка восьми рукописей трактата и отдельных его фрагментов в собраниях Гуджарата (Ахмадабад, Вадодара), Раджастхана (Биканер, Джайпур), Мумбаи; их критические издания выходили в 1961 и в 1998 гг. [19, р. 5–7; 20, р. 388].

⁹ По поводу более поздней датировки некоторых других трактатов, называемых в числе таковых («Рага-сагара», «Сангита-макаранда» и др.), см.: [19, р. 52–54; 22, р. 8–14]; трактат «Панчама-сара-самхита» известен только в копии, датированной 1440 г. [16, р. 28].

то есть весной (что отражено в её названии). Все они держат в руках *вину* (струнный инструмент), это указано для каждой «мужской» *раги* отдельно и совокупно для «женских». Последние перечисляются после каждой *раги*, к «семейству» которой относятся; описывается цвет тела, одежд, а также *вахана* каждой. Исключение составляет только «семья» *раги* Васанта, все шесть «женских» *раг* которой описаны буквально двумя строками как светлокожие и стоящие на качелях.

В отношении иконографии *свар* интересно отметить следующее: в описании *шаджа*, первой *свары*, есть указание на то, что её *ваханой* является павлин, так как его крик похож на этот тон; для остальных подобные объяснения не даются, но, очевидно, подразумеваются. Описание звуковых явлений, на которые похож тот или иной тон звукоряда, — довольно древняя и устойчивая традиция в индийской науке о музыке и встречается, в частности, в джайнской литературе [18, р. 149–150]. Однако здесь она получает интересное продолжение: в трактате упомянуты сорок девять *тана* (двух- и трёхсложные вокабулы, используемые при пении), их списка не дано, сказано только, что они имеют лица различных живых существ, человеческое тело и держат *вины* в руках; сказано также, что они созданы из *свар* (*сваракрита*). Эта связь сыграет определяющую роль для их визуального воплощения на полях «Кальпа-сутры»: лица *тана* будут соответствовать *ваханам свар* (то есть павлину, корове, барану, слону, кукушке и др.). Это довольно редкий случай, когда можно достаточно убедительно проследить путь формирования визуальной образности музыкальных понятий.

Изображения *раг* в манускрипте «Кальпа-сутры» в целом следуют схемам, описанным в трактате, но не абсолютно: так, некоторые *бхаша* имеют не те *ваханы*, которые указаны в тексте Судхакалаши, и т. п. Очевидно, некоторая вольность в обращении с источником может быть связана с тем, что *раги* играют в данной рукописи роль второстепенных персонажей. Помимо позиции, которую они занимают (поля оборотной стороны листов), об этом свидетельствует и то, что их лица изображены не симметрично развернутыми, но в три четверти, обращёнными к центральной части. Подобные фигуры, изображающие адорантов, отшельников-*садху*, полулюдей-полуптиц *киннари*, танцующих и музицирующих мужчин и женщин и др., встречаются довольно часто на полях джайнских манускриптов этого периода; в научной литературе образы *раг* могут сравниваться именно с ними [16, р. 150]. Однако, в отличие от перечисленных выше фигур, *раги* составляют параллельный континуум, имеют собственную систему организации, не совпадающую с логикой изобразительной структуры памятника. К примеру, количество *раг*, *свар* и других не всегда выражается чётным числом, поэтому художнику приходится заполнять правое нижнее поле орнаментальной заставкой после каждого «семейства» *раг*.

В диссертации, посвящённой трактату «Сангитопанишад-сароддхара», американский музыковед Эллин Майнер пишет, что те иконографические описания *раг*, которые в нём представлены (и затем воплощены на полях «Кальпа-сутры»), связаны с влиянием тантрической образности, отчасти воспринятой джайнизмом [19, р. 54–55]¹⁰. Действитель-

¹⁰ Влияние тантры в джайнизме проявилось в сакрализации слогов и их сочетаний, в популярности женских божеств [23, р. 92–93]; подробнее см.: [25, р. 597–599].

но, типологически наиболее близкие *рагам* изображения обнаруживаются не столько в манускриптах, сколько на других джайнских объектах, связанных с влиянием тантрических практик. Такие объекты выполнялись на ткани (то есть это то, что в индийской традиции будет называться *пата*) и имели сравнительно крупный формат, приближенный к квадрату со стороной около полуметра. Изображения на таких *патах* можно описать словами *мандала*, *янтра*, то есть центрическая композиция, диаграмма, основанная на квадратах, кругах и треугольниках, используемая для медитации и ритуалов. В такие композиции включались изображения священных слогов и различных типов существ; как правило, они имели стилевое сходство с миниатюрой того же периода [23, р. 83–84]. В центр обычно помещалось симметрично развернутое изображение основного персонажа, окружённое второстепенными, показанными в трёхчетвертном повороте. В число последних могла входить группа под названием *наваграха*, включающая девять божеств планет, светил и лунных узлов, женские божества, называемые *махавидья* [23, р. 98–99], и другое. Изображения этих персонажей имеют ряд признаков, общих с *рагами*. Одни свидетельствуют об их принадлежности к миру божественного (короны, *ваханы*, многоголовость, многорукость и т. п.), другие говорят о второстепенных ролях (их лица, за редким исключением, обращены к центру композиции). Наконец, в обоих случаях мы можем видеть самостоятельную систему (и женские, и планетарные божества в *янтрах* имеют определённый состав, иконографию и порядок изображения), включённую в другую, связанную со сферой сакрального.

Итак, *раги* описаны в иконографическом источнике и изображены в манускрипте «Кальпа-сутры» как полубожественные персонажи. Отличительная особенность иконографии *раг* и других фигур в обоих памятниках — наличие того или иного музыкального инструмента в качестве неперемennого атрибута. Это, безусловно, роднит их с изображениями небесных музыкантов (*гандхарвов*, *киннар* и др.); данный мотив широко распространён в индийском и буддийском (в том числе за пределами Индии) искусстве [1; 3; 7; 8]. Музыканты, а также парящие в воздухе инструменты представляют собой некое отражение, метафору «небесной музыки». Она звучит, отмечая, в том числе, значимые моменты в жизни учителей джайнизма [2, с. 131], которые описаны в тексте «Кальпа-сутры». Таким образом, *раги*, *свары* и ряд других фигур на её полях могут быть интерпретированы как своеобразная визуализация этой музыки, звучащей на небесах Индры. Однако, в отличие от тех же *гандхарвов*, в случае с *рагами* и *сварами* мы видим упорядоченный набор персонажей с фиксированными иконографическими признаками. Очевидно, это можно понимать как попытку представить явление в его целокупности посредством перечисления отдельных единиц. Нечто подобное можно встретить в литературе того же периода: так, в произведении «Мригавати» (1503)¹¹, некий чудесный придворный концерт описывается, в числе прочего, перечнем тех *раг*, которые звучали за его время [20, р. 385–386].

Каковы, однако, могут быть перспективы изучения этой серии, которую исследователи называли «тупиковой дорогой» [16, р. 151] и «своего рода ложным рассветом»

¹¹ Суфийская поэма на авадхи, написанная автором по имени Кутбан, чьим покровителем был Шах Хусейн, последний правитель Джаунпурского султаната из династии Шарки.

[11, р. 200] традиции? Действительно, ведь такой иконический, несюжетный, способ изображения в последующей живописи *рагамала* будет встречаться крайне редко; в основном, когда имя *раги* совпадает с именем какого-либо божества (Бхайрава [14, р. 46–48, 82–85], Чандра [14, р. 44–45] и др.), а также в немногих изображениях *свар* [16, р. 217–220]. Главенствовать станет, как упоминалось, другой: воплощение образа *раги* посредством сюжетной композиции. Более того, поэтические и живописные сборники, как уже отмечалось, принадлежат скорее к придворной, светской (насколько можно говорить о светском в контексте средневековой индийской культуры) традиции. Первые же изображения *раг* включены в сакральное пространство и находятся буквально на его границах, словно некая гирлянда, украшающая священный текст. Такая разница в подходах к визуализации облика *раг* на разных стадиях этого процесса подводит к вопросу о границах самого феномена; о том, что именно мы можем подразумевать под словом «*рагамала*»? Очевидно, однако, что, несмотря на упомянутые различия, на всех этапах феномен можно определить как системно организованные и изложенные в определённой последовательности описания и изображения музыкальных понятий в человеческом облике. К тому же различные его проявления имеют в конечном итоге общий базис — трактаты о музыкальном искусстве; часто они в том или ином виде существуют параллельно (как в случае с описанными выше двумя подходами к изображению *раг*). Главной же «нитью», на которой держится эта «гирлянда», вероятнее всего, следует назвать существенное для индийского мирозерцания представление об исключительной роли звука и о том, что он может иметь различную форму: как вселенскую¹², так и антропоморфную; в случае с *рагамала* последняя является определяющей.

Изучение данной серии представляется важным не только в силу её особенного положения в истории такого уникального феномена, как *рагамала*, соединяющего живопись с представлениями о музыке. Оно позволяет также выйти на широкий круг вопросов, связанных с джайнским средневековым искусством запада Индии, которое по сей день остаётся исследованным далеко не в полной мере — и в зарубежной, и в отечественной индологической науке.

Литература

1. Воробьёва Д. Н. Небесные музыканты в индийской скульптуре V–X веков (на материале пещерных храмов Махараштры) // Научный вестник Московской консерватории. — 2013. — № 4. — С. 90–121.
2. Воробьёва Д. Н. Кайласанатха и Чхота Кайласа в Эллоре. Проблема реплики в индийской архитектуре // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока: сборник статей / под ред. П. А. Куценкова, М. А. Чегодаева. — М.: ГИИ, 2014. — С. 126–139.
3. Воробьёва Д. Н. Небесные музыканты киннары в скульптуре и литературе Индии // *Mītrasampradānam*: сборник научных статей к 75-летию Я. В. Василькова / под ред. М. Ф. Альбедиль, Н. А. Янчевской. — СПб.: МАЭ РАН, 2018. — С. 336–350.
4. Железнова Н. А. Дигамбарская философия от Умасвати до Немичандры: историко-философские очерки. — М.: Вост. лит., 2012. — 431 с.

¹² Ср., например, разработку концепций «*Шабда*-» и «*Нада-Брахман*», т.е. «речь-» и «звук-Брахман» (со значением «-Абсолют») в ряде школ индийской философии.

5. *Коротчикова П. В.* Ананда К. Кумарасвами (1877–1947) как историк и теоретик искусства: дис... канд. иск. — М., 2016. — 230 с.
6. *Морозова Т. Е.* Raga в музыке Хиндустани. Современный период. — М.: Икар, 2003. — 444 с.
7. *Новикова Н. А.* «Небесный узор» вэнъ и его роль в пластической системе китайского изобразительного искусства // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. — 2015. — No. 4 (145). — С. 8–20.
8. *Новикова Н. А.* «Чарующие звуки Дхармы» в буддийском изобразительном искусстве // Буддизм Ваджраяны в России: Традиции и новации: коллективная монография / отв. ред. А. М. Алексеев-Апраксин. — М.: Алмазный путь, 2016. — С. 387–395.
9. *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.
10. *Balbir N.* Is a Manuscript an Object or a Living Being? Jain Views on the Life and Use of Sacred Texts // The Death of Sacred Texts. Ritual, Disposal and Renovation of Texts in World Religions / Ed. K. Myrvold. — Burlington: Ashgate, 2010. — P. 108–124.
11. *Capwell C.* A Ragamala for Empress // Ethnomusicology. — 2002. — Vol. 46. — No. 2. — P. 197–225.
12. *Chandra M., Khandalavala K.* New Documents of Indian Painting — A Reappraisal. — Bombay: Prince of Wales museum, 1969. — 162 p.
13. *Cort J. E.* Śvetāmbar Mūrtipūjak Jain Scripture in a Performative Context // Texts in Context: Traditional Hermeneutics in South Asia / Ed. J. R. Timm. — New York: State University of New York, 1992. — P. 171–195.
14. *Dallapiccola A. L., Glynn C., Skelton R.* Ragamala Paintings from India. From the Claudio Moscatelli Collection. — London: Dulwich Picture Gallery, 2011. — 96 p.
15. *Doshi S.* Manuscript Tradition // Marg. — 1983. — Vol. 36. — No. 3. — P. 25–30.
16. *Ebeling K.* Ragamala Painting. — New Delhi: Ravi Kumar, 1973. — 305 p.
17. *Gude T. B.* Between Music and History: Ragamala Paintings and European Collectors in Late Eighteenth-Century Northern India (Ph. D. Dissertation). — Los Angeles, 2009. — 305 p.
18. *Lath M.* Music in the Thanamga Sutra // Jain Thought and Culture / Ed. G. C. Pande. — Jaipur, University of Rajasthan. — 1979, P. 148–171.
19. *Miner A.* The Sangitopanīsaroddhara: A Fourteenth-Century Text on Music from Western India (Ph. D. Dissertation). — Philadelphia, 1994. — 426 p.
20. *Miner A.* Raga in the Early Sixteenth Century // Tellings and Texts. Music, Literature and Performance in North India / Ed. F. Orsini, K. Butler Schofield. — Cambridge: Open Book Publishers, 2015. — P. 385–406.
21. *Nawab R. S., Nawab S. M.* Jaina paintings. Vol. II. — Ahmedabad: S. M. Nawab Publ., 1985. — 169 p.
22. *Nijenhuis E.* A History of Indian Literature. Vol. VI: Indian Musicological Literature. — Wiesbaden: Harrassowitz, 1977. — 51 p.
23. *Pal P.* Indian Painting: A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection. Vol. I: 1000–1700. — Los Angeles: Los Angeles County Museum, 1993. — 384 p.
24. *Powers H.* Illustrated Inventories of Indian Ragamala Painting // Journal of the American Oriental Society. — 1980. — Vol. 100. — No. 4. — P. 473–493.
25. *Qvarnström O.* Jain Tantra: Divinatory and Meditative Practices in the 12th Century Yogashastra of Hemacandra // Tantra in Practice / Ed. D. G. White. — Princeton: Princeton University Press, 2000. — P. 595–604.

Название статьи. Рагамала: явление и проблемы интерпретации (на примере первых известных изображений *rag*).

Сведения об авторе. Бабин Александр Николаевич — аспирант. Государственный институт искусствознания, Козлицкий пер., д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009; старший преподаватель, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Старая Басманная ул., д. 21, корп. 4, Москва, Российская Федерация, 105066. babin.edu@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена феномену *рагамала*, уникальному виду индийского искусства, связывающему музыку, поэзию и живопись. История его изучения насчитывает уже более столетия, однако многие аспекты ещё не исследованы в достаточной мере. Так, хотя некоторые образцы его первого известного проявления в живописи Индии второй половины XV в. и стали хрестоматийными для литературы, посвящённой *рагамала*, за пределами внимания исследователей обычно оста-

вались контексты их возникновения. Они довольно сильно отличаются от тех, которые дали жизнь последующей традиции XVI–XIX вв., и их изучение существенно проясняет комплексный характер феномена в целом. Наиболее ранние известные изображения *rag* встречаются на полях манускрипта «Кальпа-сутры», канонического текста джайнизма. Несмотря на своё периферийное положение в структуре памятника, они представляют собой организованную систему, параллельную основному тексту, и играют в манускрипте определённую роль. В статье рассмотрены обстоятельства, повлиявшие на форму и на сам факт появления *rag* на листах рукописи и источники их иконографии, а также предложена интерпретация их образов, основанная на сравнении с типологически сходными изображениями на памятниках западно-индийской живописи того же периода.

Ключевые слова: рагамала; рага-рагини; живопись Индии; джайнизм; тантризм; манускрипты «Кальпа-сутры»; музыкальная иконография.

Title. Ragamala Phenomenon and Problems of Its Interpretation: The Case of the First Known Images of Ragas.

Author. Babin, Alexander Nikolaevich — Ph. D. student. State Institute for Art Studies. Kozitskii per., 5, 125000 Moscow, Russian Federation; head lecturer, National Research University Higher School of Economics, Staraya Basmannaya ul., 21/4, 105066 Moscow, Russian Federation. babin.edu@gmail.com

Abstract. This paper examines *ragamala*, a unique phenomenon of Indian art that connects music, poetry and painting. For more than a century studying, many its aspects have not been investigated sufficiently yet. Although some samples of its first known manifestation in painting became textbook examples for the *ragamala* studies, the scope of their appearance usually remains out of the researchers' attention. Notably, those scopes are quite different from those which gave life to the next tradition, and their study clarifies a complex nature of the phenomenon as a whole. The earliest known images of *ragas* appear in the margins of Kalpasutra, the canonical text of Jainism. Despite their peripheral position in the manuscript, they are presented as an organized system, parallel to the main text, and therefore play a certain role in it. The following study discusses the circumstances that influenced the form and the fact of the appearance of *ragas* in Kalpasutra manuscript. It also considers the sources of their iconography, and offers an interpretation of their images, based on a comparative analysis with typologically similar objects in Western Indian painting of the same period.

Keywords: Ragamala; raga-ragini; Indian painting; Jainism; Tantrism; Kalpasutra manuscripts; musical iconography.

References

- Aitken M. E. The Laud Ragamala Album, Bikaner, and the Sociability of Subimperial Painting. *Archives of Asian Art*, 2013, vol. 63, no. 1, pp. 27–58.
- Balbir N. Is a Manuscript an Object or a Living Being? Jain Views on the Life and Use of Sacred Texts. *The Death of Sacred Texts. Ritual, Disposal and Renovation of Texts in World Religions*. Burlington, Ashgate Publ., 2010, pp. 108–124.
- Capwell C. A Ragamala for Empress. *Ethnomusicology*, 2002, vol. 46, no. 2, pp. 197–225.
- Chandra M.; Khandalavala K. *New Documents of Indian Painting — A Reappraisal*. Bombay, Prince of Wales museum Publ., 1969. 162 p.
- Cort J. E. Śvetambar Murtipujak Jain Scripture in a Performative Context. *Texts in Context: Traditional Hermeneutics in South Asia*. New York, State University of New York Publ., 1992, pp. 171–195.
- Dallapiccola A. L., Glynn C., Skelton R. *Ragamala Paintings from India. From the Claudio Moscatelli Collection*. London, Dulwich Picture Gallery Publ., 2011. 96 p.
- Doshi S. Manuscript Tradition. *Marg*, 1983, vol. 36, no. 3, pp. 25–30.
- Ebeling K. *Ragamala Painting*. New Delhi, Ravi Kumar Publ., 1973. 305 p.
- Gude T. B. *Between Music and History: Ragamala Paintings and European Collectors in Late Eighteenth-Century Northern India*, Ph. D. Dissertation. Los Angeles, 2009. 305 p.
- Lath M. Music in the Thanamga Sutra. *Jain Thought and Culture*. Jaipur, University of Rajasthan Publ., 1979, pp. 148–171.
- Miner A. *The Sangitopanisatsaroddhara: A Fourteenth-Century Text on Music from Western India*, Ph. D. Dissertation. Philadelphia, 1994. 426 p.
- Miner A. Raga in the Early Sixteenth Century. *Tellings and Texts. Music, Literature and Performance in North India*. Cambridge, Open Book Publ., 2015, pp. 385–406.

Morozova T. E. *Raga v muzyke Khindustani. Sovremennyyi period (Raga in Hindustani Music. Modern Period)*. Moscow, Ikar Publ., 2003. 444 p. (in Russian).

Nawab R. S.; Nawab S. M. *Jaina paintings, vol. 2*. Ahmedabad, S. M. Nawab Publ., 1985. 169 p.

Nijenhuis E. *A History of Indian Literature, vol. 6: Indian Musicological Literature*. Wiesbaden, Harrassowitz Publ., 1977. 51 p.

Novikova N. A. "Celestial Pattern" (Wen) and Its Role in the Plastic System of Chinese Fine Arts. *Izvestia Ural'skogo federal'nogo universiteta (Newsletter of the Ural Federal University, Series 2: Humanities)*, 2015, no. 4 (145), pp. 8–20 (in Russian).

Pal P. *Indian Painting: A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection, vol. 1: 1000–1700*. Los Angeles, Los Angeles County Museum Publ., 1993. 384 p.

Powers H. Illustrated Inventories of Indian Ragamala Painting. *Journal of the American Oriental Society*, 1980, vol. 100, no. 4, pp. 473–493.

Qvarnström O. Jain Tantra: Divinatory and Meditative Practices in the 12th Century Yogashastra of Hemacandra. *Tantra in Practice*. Princeton, Princeton University Publ., 2000, pp. 595–604.

Vorobeva D. N. Celestial Musicians in Indian Sculpture from the 5th to the 10th Century (in the Case of Cave Temples of Maharashtra). *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii (Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory)*, 2013, no. 4, pp. 90–121 (in Russian).

Zheleznova H. A. *Digambaraikaia filosofiiia ot Umasvati do Nemichandry: istoriko-filosofskie ocherki (Digambara Philosophy from Umaswati to Nemichandra: Historical and Philosophical Essays)*. Moscow, Vostochnaia Literatura Publ., 2012. 431 p. (in Russian).