

Карташова Т.В.
доктор искусствоведения,
Саратовская государственная консерватория
(академия) им. Л.В. Собинова,
г. Саратов, Российская Федерация

Великое таинство индийской культуры

Знаменитый Иегуди Менухин в одном из интервью сказал: «Индийская музыка, религиозная в своей основе и в содружестве с *бхакти*, стремится освободить человека от основных эмоций так, чтобы его разум и дух могли легко подняться к сферам размышления и божественной гармонии». Чтобы понять суть данного изречения, необходимо обратиться к двум базовым понятиям индийской философии и эстетики – концепциям *бхакти* и *раса*.

В южноазиатской традиции *бхакти* расценивается как основной путь божественного поклонения. Хвалебное пение богу пробуждает в сознании певца божественную сущность и делает его восприимчивым для божественного послания. Следовательно, пение устанавливает прямой контакт между божественной и человеческой сферами. Отношения между этими уровнями существования не пассивные: функционируют только в активном взаимодействии. Песня – элемент движения, которое порождает желательный союз; когда мелодия прекращается, путь к божеству блокирован. Поэтому вполне логично, что индийское движение *бхакти* было начато и развито поэтами-певцами, а не теоретиками. Корень «*бхадж*», из которого получен термин *бхакти*, имеет две коннотации: первая – «участвовать» или «принять участие», в смысле принять участие в божественном счастье; и вторая – это «служить» и «любить». Именно в последнем значении заключена сущность *бхакти*: преданная любовь к богу. В более широком смысле *бхакти* подразумевает личные взаимоотношения между человеком и богом. В религии эти отношения не являются односторонними, основанными на благоговейном страхе и почитании нейтральной, безличной энергии. Бога не рассматривают как потустороннее явление, а как часть этого мира, и цель – не освобождение от мира, а чувственное переживание присутствия божества. Индийский термин, обозначающий эстетическое переживание – *раса*, который подразумевает течение (движение). Коннотация термина «*раса*» включает четыре понятия: (1) сок, сущность; (2) аромат, вкус; (3) удовольствие и (4) квинтэссенция, экстракт. Санскритские риторика изучили понятие *раса* достаточно детально в связи с *кавья*, или поэзией. Они использовали *чарвана*, или размышление, и *асвада*, или вкус, удовольствие как синоним *раса*. Действительно, в «Пранававада»¹ сказано: «*Bhava-smaranamrasah*», т.е. *раса* – состояние, «вызывающееся и задерживающееся» на эмоции. В том же духе доктор Бхагаван Дас говорит в своей «Науке о чувствах»: «Цель *раса* – это вызывать эмоции и затем поддерживать их так, чтобы посылаемое чувство удовольствия достигалось совершенно свободно»². Как считают индийские музыканты, эмоция может быть различной, но *раса* – неизменно переживание *ананда*, или духовного наслаждения. *Шока-бхава*, или эмоция горя, болезненна, но «*Каруна*» *раса*, или артистическое переживание пафоса, всегда одно из удовольствий. Даже *рати-бхава*, или эротическая эмоция, не является предметом восхищения, она смешана с *чинта* (беспокойством), *нирведа* (отчаянием), но «*Шрингара*» *раса* – устойчивое состояние наслаждения»³.

Балабодhini в комментарии к «Кавья-пракаша» Мамматы⁴ справедливо отмечает: «*Lokeharsha-shoka-karanebhyoharshashokavevahijayate; atrapunahsarvebhyaeva tebhyaahsukhamityalau-kikatvam*», т.е. «в обычном жизненном переживании от радости Вы будете радоваться, от горя будете иметь только горе, но в переживании *раса* Вы будете наслаждаться каждой эмоцией. Такова особенность *раса*. Под волшебным прикосновением поэзии или музыки каждое чувство преобразовывается в познание радости. В реальной жизни можно испытать печаль, но когда эта печаль выражена в *раге*⁵, которая полна “*Каруна*” *раса* (печального настроения), это даёт специфическую эстетическую радость»⁶.

Фактически, всё искусство, согласно индийской эстетической теории, – это выражение внутреннего духовного наслаждения. Само произведение расценивается как проявление высшего наслаждения. Великий кашмирский *пандит*⁷ Кшемараджа выразил свою мысль в таких словах: «*Anandocchalitashaktihsrjatyotmanamatmana*», что означает «излишек высшего наслаждения выливается в произведение, так сделайте это». В «Упанишадах»⁸ сказано: «*Anandadhyevakhaluimanibhutanijayante, anandenajatanijivanti, anandamprayantiabhisamvishanti*»,

т.е. «от высшего *ананда* рождены все существа, этим они все поддерживаются и к этому они все возвращаются».

По мнению самих индийцев музыкантов, «когда мы не имеем другой цели, кроме как выразить своё внутреннее наслаждение, мы танцуем; когда мы хотим передать что-то другим, мы говорим; но когда мы не имеем никакой цели, чтобы извлечь пользу, а только выразить радость нашей души, мы поём. Поэтому *раса* – это всегда состояние полного блаженства»⁹.

Далее, в *раса* есть универсальное переживание, которое индийские искусствоведы называют *сабхараникарана*. В одной из поэм великого поэта Рабиндраната Тагора некто задаёт вопрос птице: «Как получается, что ты не поёшь, когда ты отдыхаешь в своём гнезде, но начинаешь изливать свою музыку, когда взлетаешь в небо?», на что птица ответила: «Когда я нахожусь в гнезде, у меня нет никакого вдохновения для песни. Но когда я свободно взмываюсь ввысь из гнезда и взлетаю в бескрайнее небо, то я нахожу там свою песню»¹⁰. Только в том случае, когда поэт или музыкант вышел за условные рамки ограниченной обыденности и поднялся на вершину универсального переживания, он может создавать *раса*. Индийские искусствоведы настаивают на *апаримитабхава*, т.е. на выходе за пределы специфических ограничений. Искусство требует некоторой отрешённости от условностей и слияния с универсальным переживанием. Поэтому *сабхараникарана*, или *апаримитабхава*, являются существенным фактором в переживании *раса*.

Состояние *раса* возможно только при определённых обстоятельствах мыслительного процесса. Чтобы описать это настроение, индийские искусствоведы использовали термины *танмайибхаванам* или *танмаята*, которые переводятся как «становиться одним с» (в значении воссоединиться, слиться). Поэт должен стать *танмая*, или одним с его темой, музыкант должен стать *танмая*, или одним с *рагабхава* (душой *раги*), чтобы достичь способности выразить *раса*, и также слушатель должен стать *танмая*, чтобы наслаждаться тем переживанием. Именно для этой цели *рагадхьяна* были сочинены древними мастерами. Абхинавагупта¹¹ очень точно описал *расавада* как *танмайибхава* в своих комментариях к трактату Бхараты.

Наконец, *раса* – уникальное переживание, которое не может быть решено ни в каком обычном переживании человечества, поэтому в индийских *шастрах* оно названо *алаукика*, или *локоттара*, или *вилакшана*, т.е. трансцендентальное состояние. «Поэзия использует слова, музыка – звук, живопись – цвет; всё это – чувственная среда, а переживание *раса* сверхчувствительно»¹². Именно поэтому Маммата¹³ говорит в своём знаменитом трактате по поэтике «Кавья-пракаша» («Свет поэзии»), что *раса* полностью отличается от «*лаукика пратъякшиади прамана*, это – *локоттарасвасамведана*, т.е. когда состояние полностью отличается от *лаукика*, или обычного общего переживания, которое мы получаем в этом мире из *пратъякша* (чувств) и *анумана* (выводов)»¹⁴.

Это – *локоттарасвасамведана*, или трансцендентальное состояние, в котором душа пребывает в полном божественном блаженстве, своей невыразимой радости. Также Абхинавагупта говорит в своём «Абхинавабхарати», что «*rasanachabodharupaivakintubodhantarebhyolaukikebhyovilakshanaiva*, т.е. *раса* – это переживание, которое полностью отличается (*totocaero*) от всего общечеловеческого переживания. Это переносит нас в сферу, где мы испытываем момент присущего *ананда* и оставляем своё раздражение и возбуждение. Человек, слушающий *рагу*, как бы изымается из пространства и времени и приобщается к высшим сферам духа, обретая свободу и наслаждение. Это – *брахманандасаходара*, т.е. родственное *ананда Брахма*.

Итак, индийские музыканты называют *раса* «поток, соединяющим между собой сферу человеческую и божественную, поскольку именно *раса* позволяет человеку наслаждаться божеством»¹⁵, а музыку расценивают как основное средство эмоционального выражения и как первичный элемент при приведении *раса* в «движение». Термин «*раса*» встречается в текстах, посвящённых древнему индийскому театру, где трактуется как чувства, переданные актёром в драме. В теологическом контексте «*раса*» интерпретируется на более широком уровне и обозначает прежде всего эстетическое божественное переживание. Таким образом, *раса* идентифицируется с окончательными поисками, но в то же самое время это и способ, управляющий эмоциональным процессом, который делает возможным сопереживание. Приравнивание *раса* к божественному блаженству – достаточно древняя концепция в индийской философии, находящая свою священную формулировку в «Тайттирия упанишаде»¹⁶:

yad vai tad sukrtam, raso vai sah,
rasam hy evayam labdhvanandi bhavati,
ko hy evanyat kah pranyat, yad esa akasha anando na syat,

esahyevanandayati...

Что, поистине, (является) хорошо выполненным,
это (высшая действительность),
поистине, *раса* (эстетическое переживание),
поскольку, истинно, достигнув *раса*,
каждый становится блаженным.

Кто, в действительности, сможет существовать иным способом,
(если) этого блаженства в мире не будет?

Это и есть единственная причина высшего блаженства¹⁷.

Rasa – главное содержание *бхакти*, и основной инструмент активизирования *раса* – музыка, поскольку обращается к эмоциональной сфере человеческого сознания. Песня – это словесное проявление *раса*, так как обладает способностью впитать каждое эмоциональное движение и дать ему конкретное выражение в звучании. И не всегда текст важен в пении, поскольку песня как интуитивное выражение эмоций – часто невербальная¹⁸. Выразительность мелодии, по мнению индийских исполнителей, выше выразительности слов, но когда музыка и текст объединяются, мелодия усиливает эффект слов, раскрывает чувства, скрытые в поэзии, и приводит поток *раса* в движение. В тексте «Бхагават-пураны»¹⁹ признаётся двойная функция музыки: как средства передачи и пробуждения религиозных чувств и как инструмент, с помощью которого можно выразить преданность божеству²⁰:

Sraddhamrta-kathayam me sasvan mad-anukirtanam,
parinistha sa pujayam stutibhih stavanam mama

Верь мне в подобные нектару истории, постоянно рассказывай их,
хвалите меня хвалебными речами в полном знании и уважении,
[всё это ведёт к преданности].

Это означает, что «росту преданности в сердце человека, как и пониманию божества, способствует музыкальная деятельность, заключающаяся в пении и прославлении имени бога (*анукиртан*) и пение хвалебных гимнов (*стутти*)»²¹. Поскольку музыка, по мнению индийских музыковедов, ведёт к преданности, вызывая духовный контакт с богом, состояние преданности проявляется в песне и танце, что подтверждается в следующем стихотворении из «Бхагават-пураны»²²:

Vag gadgada dravate yasya cittam rudaty abhiksnam hasati khacic ca,
vilajja udgayati nrtyate sa mad-bhakti-yukto bhuvanam punati.

Он, чьи слова запинаятся и чьё сердце таится,
Кто плачет снова и снова и смеётся время от времени;
Кто, отказываясь от всякой робости, громко поёт и танцует,
Значит предан мне – такой человек очищает мир.

С пением и танцем непосредственно из божественного переживания можно столкнуться в разнообразных формах религиозной музыки. Основные принципы *бхакти*, сформулированные в «Бхагават-пуране», обращаются к вишнуитской и невишнуитской религиозной практике аналогично, и принципы двойственного характера музыки имеют общую законность для всех традиций религиозных культов. Таким образом, человек, обеспечивший преданность богу и проявивший признаки духовного экстаза, как описано в «Бхагават-пуране», мог быть баулом²³, суфийским мистиком или приверженцем вишнуизма.

Поэты-*бхакты* никогда не сочиняли свои религиозные стихи как простые литературные произведения, они всегда облекали их в мелодии и пели перед избранным божеством. Наделённые неограниченной любовью к богу, эти мастера слова получали божественное вдохновение, которое позволяло им создавать творения исключительной поэтической красоты, сохранившиеся до наших дней. Когда человек настраивает свой голос на хвалебную песнь богу, по мнению *гуру*²⁴ Сонии Рой, «он восстанавливает духовный контакт между собой и божеством и заставляет *раса* двигаться»²⁵. По мере установления божественного контакта, как пишут индийские исследователи, «человек приобретает блаженство в союзе с божеством. В такие моменты поэт вдохновляется божественным видением и на свет появляются новые литературные произведения, словом, как писал великий Тагор, “мои песни как весенние цветы, они посылаются ко мне Вами”»²⁶.

Согласно философии *бхакти*, бог – создатель и владелец всего. Первое и основное требование теологии *бхакти* – полное и беспрекословное подчинение богу, которое создаёт основу для духовного союза и представляет, по *бхакти*, единственную истинную форму приношения. Подношение в виде песни превосходит любые другие жертвоприношения. Многие средневековые

поэты-*бхакты* завершали свои стихи следующим замечанием: «если мы не поём богу», – и перечисляли множество отрицательных эффектов, с которыми пришлось бы столкнуться.

Движение *бхакти* родилось, когда период Гуптов (IV-VI вв. н.э.) приближался к концу; в философском плане размышления определялись монистическими теориями Шанкара и буддийскими доктринами. Эмоциональными потребностями человека пренебрегали. В этой ситуации идеи поэтов-мистиков альваров (букв. «углублённые» в переводе с языка *тамил*) из Тамилнаду, инициаторов движения *бхакти*, попали в плодородную почву. Новый религиозный поток, с его прежде всего эмоциональным отношением, был с готовностью подхвачен массами и стремительно распространялся по всему южноазиатскому субконтиненту. Поэты-альвары VI века не интересовались философскими концепциями и следовали *бхакти-марге* («пути преданности»), выражая в своих поэмах личный жизненный опыт во взаимоотношениях с Всевышним. Доминирующая тема в гимнах альваров – это боль, которую чувствует человеческая душа при разлуке с возлюбленным божеством. Теология *бхакти* стала проявляться только спустя три столетия после альваров, когда философ Натха Муни (824-924 гг. н.э.) из Шрирангама (Тамилнаду) сформулировал теорию ограниченного монизма («Вишиштадвайта Веданта») и основал первое религиозное формирование, или *сампрадая* (направление) вишнуизма, получившие известность как шривишнуитский *сампрадая*. Кроме того, Натха Муни ввёл и закрепил практику систематического пения религиозных гимнов поэтов-альваров в вишнуитских храмах Шрирангама, которая существует до настоящего времени, хотя сейчас гимны исполняются на основе современных *раг* и *тала*²⁷, а не согласно древним структурам.

Долгое время движение *бхакти* сосредоточивалось в южных регионах, но к концу XII века его влияние распространилось по всей территории Северной и Восточной Индии. Пропагандисты этого направления были поэтами-певцами, которые провозглашали глубокую любовь к богу в своих гимнах. Самой выдающейся личностью в XII веке был Джаядева из Ориссы, чья поэма на санскрите «Гита Говинда», или «индийская песня песен»²⁸, пользуется большой популярностью во всех регионах Индии в течение девяти столетий. «Гита Говинда» состоит из 24 поэтических композиций, которые основаны на определённой *раге* и *тала* и описывают любовные игры божественной пары Кришны и Радхи в *мадхурья*²⁹ *раса* (чувство сладкой любви). На Севере Индии стихи из «Гита Говинды» можно услышать в качестве частей ежедневных ритуальных служб в вишнуитских храмах, как и в драмах *раслилы*³⁰ в Брадже.

В XII–XIII веках возникли ещё две философские школы вишнуизма, в результате чего сформировались два новых сообщества после шривишнуитской *сампрадая*: *мадхва сампрадая*, образованное философом Мадхвой (1197-1280) из Карнатака, и *нимбарка сампрадая* по инициативе Нимбарка (прибл. 1120-1200), мыслителя из Андхра-Прадеш, большая часть жизни которого прошла в Брадже. Традиция вишнуитских *мадхвайте* распространялась преимущественно в Карнатака, и её музыкальная практика связана прежде всего с *харидасскими* певцами³¹ XIII–XVII веков, особенно с Пурандаром Дасом и Кшетараджной. Нимбарка *сампрадая* имела свою цитадель в самом сердце региона Браджа – во Вриндаване, так же как и в нескольких местах Раджастанана, и совсем она отсутствует на Юге. Музыкальная традиция *нимбарките* принадлежит практике североиндийских вишнуитских храмов.

После Нимбарка и Мадхвы никаких существенных шагов не было предпринято в философском плане в течение XI–XVI веков, и дальнейшее продвижение *бхакти* уже осуществлялось не только одними поэтами. Одна из причин продолжающейся популярности гимнов Джаядевы во всех регионах Индии заключалась, прежде всего, в том, что они написаны на санскрите, который, как правило, был понятен на всём субконтиненте. Традиция *бхакти*, однако, характеризовалась употреблением вместо санскрита в качестве литературного языка родных региональных диалектов. Авторитет санскритских и традиционных региональных языков чётко прослеживается в похвале богу в «Бхагават-пуране», теологическом тексте IX века, который содержит главные принципы вишнуизма. Первая значительная литературная традиция *бхакти* на местном языке была введена альварами, выразившими свои эмоциональные излияния в тамильской поэзии. С образованием религиозного движения *мадхвайте* в Карнатака, *каннада* стал ведущим языком для поэзии *бхакти* в Южной Индии. Поэтическая традиция на *каннада* была значительно развита *харидасскими* певцами – сторонниками *мадхва сампрадая* и прихожанами бога Вишну-Кришна в своём подавляющем большинстве.

В настоящее время очень популярна на Юге Индии религиозная поэзия на шиваитские темы. В Карнатака традиционная форма божественного поклонения – религиозные ассамблеи, цель которых заключается в пении религиозных песен. Музыкальную церемонию и жанр религиозной

песни, исполняемой на этих собраниях, называют *бхаджаном*, термином, тесно связанным с *бхакти*. Оба слова происходят из одного корня «*бхадж*», который в контексте церемоний *бхаджана* относится к «участию» или «принятию участия», следовательно, *бхаджан* – тоже «участие». Основная идея ритуала *бхаджана* заключена в процессе поклонения божеству, когда даётся возможность приобщения к божественному счастью. *Бхаджаны* просты по музыкальной структуре, поэтому легко могут быть исполнены всеми прихожанами, пришедшими на церемонию. Религиозные по содержанию, они заключены в форму просьбы, хвалебной песни или предостережения человеческому разуму. В сопровождающий состав включены один бурдонирующий инструмент, один или два ударных и маленькие тарелочки; конкретные виды инструментов могут меняться в зависимости от региона и ансамбля. Хотя все прихожане свободно могут принимать участие в пении, некоторые предпочитают оставаться слушателями. Обряды *бхаджана* проходят в храмах или во внутренних святилищах, равно как и в залах, сооружённых специально для таких празднований. Этот тип божественного поклонения не ограничивается штатом Карнатака и известен повсюду в Южных и Центральных частях Индии; песни основаны на религиозной поэзии на соответствующих традиционных языках и исполняются в музыкальном стиле, характерном данному региону.

Решающий фактор для сторонника *бхакти* – искренность его преданности богу, а не социальный статус³², поэтому движение *бхакти* было открыто для всех каст и общественных уровней с самого начала его формирования. Даже провозвестники *бхакти*, средневековые поэты, принадлежали к различным социальным сословиям: от высокой касты брахманов (как *харидасские* певцы из Карнатака или поэты-святые из Баджа) до святых из низших каст (известные поэты Тукарама и Намадева из Махараштры). Южноиндийские церемонии *бхаджана* также являются открытыми для всех, независимо от социального статуса. В 80-х годах прошлого века возле Хоспета в Карнатака были обнаружены сельские жители, называвшие себя *хариджанами* (букв. «людьми бога»), – выражение, которое использовал Махатма Ганди для определения тех, кто живёт вне традиционной системы каст.

Однако было бы неверным предполагать, что понятие *бхакти* не существовало до VI века н. э., когда вишнуитские поэты-мистики альварыначали распространять свою религию. *Бхакти* прослеживалось даже в древнейшей из Вед – «Ригведе» («Веде гимнов»), компилированной приблизительно около 1200 года до н.э. В данном тексте к различным божествам обращаются на личном уровне, как, например, в приведённом ниже примере: «В вашей лодке, мой бог, Вы и я, два близких друга, оказались на плаву в море. Почему Вы желаете уничтожить меня теперь? Куда пропала наша дружба?»³³. В этом гимне в словах, адресуемых богу Агни, выражаются поиски личных взаимоотношений с божеством: «Чтобы быть ближе к Вам, как отец к сыну». В «Ригведе» можно обнаружить достаточно много нюансов философии *бхакти*, которую возродили средневековые *бхакты*. К XVI веку вишнуитская традиция *бхакти* установилась прочно. В поэтическом плане дальнейшему развитию направления в течение второй половины периода средневековья способствовало творчество поэтов-святых – таких как Сурдас (1478-1580), Свами Харидас (1480-1575), Хита Хариванша (1502-1552) и их современники из Баджа, Мира (1498-1546) из Раджастхана, Кабир (1440-1518) и Тулсидас (1532-1623) из Бенареса и другие. Кроме того, множество новых *сампрадая* творили в Северной Индии. Во-первых, существовала традиция Чайтаньи в Бенгале, которая развивалась как независимая *сампрадая* на основе разработанной им философской системы и священных текстов его последователей. Другим авторитетным философом, современником Чайтаньи, был Валлабхачарья (1479-1533), родившийся в Андхра-Прадеш, но чьё учение оказалось наиболее влиятельным в Гуджарате, Раджастхане и Северном Уттар-Прадеш. Два меньших вишнуитских сообщества, Радхаваллабха и Харидаси *сампрадая*, основали поэты-певцы – Хита Хариванша и Свами Харидас. Поскольку данные *сампрадая* были инициированы поэтами, а не философами, они создавались на базе различных доктрин, но главные принципы философии сформулированы в поэтических работах их основателей.

Многие средневековые поэты-*бхакты* писали свои стихи для ежедневных ритуальных служб в вишнуитских храмах. Внимание к божеству в течение всего дня – непосредственное выражение близости в отношениях между человеком и божеством. Люди связывают себя с богом на различных уровнях: его можно уважать как господина, друга, любить как ребёнка или обожать как возлюбленного. Во время богослужения создаётся духовный контакт с божеством. Это – основная идея религиозного поклонения в традиции *бхакти*, конечная цель которой заключается в поисках духовного союза с божеством. Религиозные стихи очень поэтично и достаточно подробно описывают действия божества в определённое время на протяжении каждого дня.

В Индии религиозный элемент неотделим от музыки, являющейся основным средством эмоционального выражения *бхакти* и первичным элементом для приведения в движение *раса*. По мнению самих индийских музыкантов, «различие между классической и религиозной музыкой заключается, главным образом, в спецификации функциональных возможностей, а не в содержании»³⁴. *Бхакти* проникает в традиции классической, «полуклассической» и «лёгкой» музыки, так как религиозный аспект имеет жизненное значение для передачи и сохранения целостности традиций. В Южной Индии только религиозный фактор представляет единственно доступную помощь в получении информации о существовавших музыкальных композициях, например, у создателей *харидасских* песен. Традиции классической музыки, как считают современные индийские исполнители, «не могут ответить на данный вопрос, поскольку эстетические ценности, на которых они базируются, подвергаются несогласованности и изменениям»³⁵. Именно религиозный элемент сохранил от полного исчезновения классический жанр *дхрупад*³⁶ в Северной Индии, поскольку данная традиция постепенно начала отмирать из-за своей «непопулярности» в качестве стиля придворной музыки.

Вместо заключения хотелось бы процитировать мысль, высказанную в одном из интервью доктором Капилой Ватсьяян: «Великое таинство философской мысли и религиозных учений находят своё яркое воплощение в храме музыки, в разнообразных её композициях, иногда не позволяющих установить точное время и место создания данного творения искусства. Но впечатление, которое оно оставляет, и наслаждение, которое испытывает зритель, не имеют ни культурных, ни национальных границ».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Неопубликованная рукопись на санскрите, которая сейчас издана под названием «Наука священного слова, или Пранава-вада Гаргьяна».
2. Singh J. The concept of rasa // Aspects of Indian music. – New Delhi, 2005. – P. 54.
3. Из беседы с гуру Сонией Рой и гуру Шаратом Шривастана в январе 2009 года в Нью-Дели.
4. Маммата – автор трактата «Сангита-ранта-мала» (приблизительно 1050-1150).
5. *Rasa* – санскритское слово «*рага*» («*рагг*») – мужского рода, в отечественной индологии по сложившейся традиции оно склоняется как существительное женского рода. Этимология связана с корнем «рандж» – от глагола «окрашивать», «придавать оттенок». Это особое психоэмоциональное состояние, выраженное с помощью различных составляющих (специфического «окрашивания» лада, музыкальной структуры, манеры исполнения, мелодических компонентов). *Rasa* – многоуровневое понятие: 1) в теории индийской классической музыки – это система приёмов развития звуковой материи, в результате воздействия которых на человека достигается вхождение в определённое психоэмоциональное состояние (*раса*); 2) звукояд с внутренне обусловленной иерархией тонов и строгой системой их взаимоотношений; 3) модель-каркас музыкальной композиции. Каждая *рага* – это своеобразный «язык» музыки со своим алфавитом, фразировкой, пунктуацией, синтаксисом, т.е. со сводом характеризующих её правил.
6. Singh J. The concept of rasa // Aspects of Indian music. – New Delhi, 2005. – P. 55.
7. Пандит – уважительная форма обращения к учителю в индуистской традиции.
8. Упанишады – букв. «сокровенное учение»: древнеиндийские священные тексты, завершающие канонический свод Вед и входящие как составная часть в систему брахманизма; создавались приблизительно с VIII – VI вв. до н.э.; их около 200. С упанишад начинается развитие философской и научной мысли древней Индии.
9. Bhagavat Purana // Ancient Indian tradition and mythology. Vol. 11. – New Delhi, 1978. – P. 318.
10. Singh J. The concept of rasa // Aspects of Indian music. – New Delhi, 2005. – P. 58.
11. Абхинавагупта – автор комментариев, названных «Абхинавабхарата» (XI в.), к трактату о театре «Натьяшастра» (II в. до н.э. – III в. н.э.) легендарного Муни Бхараты.
12. Ratanjankar S. Individual Notes and Specific Rasas // Aspects of Indian music. – New Delhi, 2005. – P. 49.
13. Индийский филолог XI века.
14. Ratanjankar S. Op. cit. P. 50.
15. Из бесед с певицей гуру Чаранджит Сони в феврале 2009 года.
16. Одна из шести прозаических упанишад.
17. The Taittiriya Upanishad with Commentaries of Sri Sankaracharya, Sri Suresvaracharya, Sri Vidyaranya / Transl. AlladiMahadevaSastry. – NewDelhi, 1980. – P. 685.
18. Поэтому, скорее всего, в Индии в ранг классической музыки также причислены вокальные жанры, которые основаны на нелексических слогах (*тарана*, *тирват* и т. д.).
19. Пураны – букв. «древность»: древние священные тексты; религиозные трактаты, содержащие обширные сведения по ритуальной практике, различным празднествам, мифологии (о деяниях Шивы, Кришны). Также

в них представлены некоторые генеалогии царей; основные пураны (их 18) распределяются в соответствии с почитанием трёх верховных богов индуизма.

20. Bhagavat Purana // Ancient Indian tradition and mythology. Vol. 11. – New Delhi, 1978. – P. 20

21. Singh J. The concept of rasa // Aspects of Indian music. Ed. by S. Mutatkar. – New Delhi, 2005. – P. 57.

22. Bhagavat Purana. Op. cit. P. 24.

23. Баул – «безумный» или «сумасшедший», т.е. «безумный от любви к богу». Члены этого движения, возникшего в Бенгале в XVII веке, преимущественно жители сельской местности из низших слоёв индусской или мусульманской общины; баулы не признают кастового и классового деления общества, большинство из них – нищенствующие бродячие певцы.

24. Гуру – в индуистской традиции духовный наставник, учитель.

25. Из беседы в феврале 2009 года в Нью-Дели.

26. Thielemann S. The music of South Asia. – New Delhi, 1999. – P. 275.

27. Тала – 1. метроритмическая система в индийской музыке; 2. циклическая организация единиц музыкального времени.

28. Под таким названием писатель Эдвин Арнольд (1857-1935) опубликовал переведённую на английский язык поэму Джаядевы.

29. Мадхура-бхакти – самое сильное чувство, во власти которого находится *бхакт*.

30. Раслила – религиозная театральная драма, родившаяся в Брадже: «рас» – начальный танец бога Кришны, «лила» – «игра» (одноактная пьеса).

31. Букв. «служители бога». В XIII–XVIII веках было распространено движение харидасских певцов, сторонников вишнуитского *бхакти*, начатое философом Мадхвой из Карнатака. Они пели и сочиняли религиозные гимны – *китаны*. Выдающимся представителем этого направления является Пурандара Дас (1480(84)-1564), чьи *китаны* считаются основой, на которой знаменитый певец-композитор Тьягараджа (1767-1847) развивал композиции современной ему южноиндийской музыки.

32. Thielemann S. The music of South Asia. – New Delhi, 1999. – P. 286.

33. В ранних формах индуизма, например в брахманской традиции периода Гуптов, имело значение происхождение, так как строго следовали кастовому распределению.

34. Из беседы с гуру Сонией Рой в феврале 2009 года в Нью-Дели.

35. Из беседы с гуру Шаратом Шривастрой в январе 2009 года.

36. Классический вокальный жанр Северной Индии, его расцвет приходится на XV век: это строгий, нормативный стиль, исключая какие-либо украшения и виртуозные элементы, с характерным ритмическим варьированием (техника бол-бант). Исполняется в медленном темпе, сдержанно и величественно. Тексты выдержаны в религиозном духе.