

Эстетика красоты и любви в культуре Индии

Одной из ярко выраженных особенностей представлений о любви в индийской культуре служит явное включение в него сексуальности, что характерно и для индийского искусства в целом. При оценке этого факта обычно подчеркивается нормативность сексуальности в индийском и ряде других обществ, что придает сексуальности в художественной культуре эстетизированный характер. М.Фуко в своей «Истории сексуальности» выделяет две основные традиции в этой области, эксплицитную и имплицитную, причем эксплицитная традиция приводит к возникновению эротического искусства, в котором «истина выводится из самого удовольствия, понимается как практика и накапливается как опыт, удовольствие не рассматривается по абсолютному закону разрешенного или запрещенного или с точки зрения критериев полезности, но, прежде всего, по отношению к самому себе»¹. Понятие любви в индийской культуре, как бы окруженное ореолом сексуальности, дает богатые возможности для изучения связей чувственного и духовного опыта. Соединение духовного и чувственного начал характерно для отношения к любви в индийской традиции, которая разделяет жизненное, чувственное и духовное, эстетическое переживание. Искусство становится силой, способной преодолеть разобщенность людей, которая существует даже в страстной экстатической любви и является источником вечной неудовлетворенности любящих.

В многовековой истории индийской культуры мы выделим две эпохи, условно обозначаемые как Древняя и средневековая Индия. Разграничение между этими двумя эпохами проводится по принципу вычленения и обособления отдельных форм поведения, институ-

тов, жанров художественного творчества и т.д. «Со временем литература, искусства, науки, нормы повседневного общения, некогда включенные во всеохватывающую синкретическую сферу религиозного, начинают вести самостоятельное существование. Та же судьба постигает и поведение в сфере пола»². Этот процесс, носящий в культуре универсальный характер, происходит в Индии в специфических для нее формах, но тем не менее можно говорить о двух различных типах любовного переживания, характеризующихся слитностью и «прозрачностью» (Древняя Индия) и плюрализмом и символизмом (средневековая индийская культура).

Литературное творчество в Индии в рассматриваемый нами период не является отдельной областью художественного творчества — оно чаще всего неотделимо от религиозно-философского и представлено поэтическими текстами, носящими сакральный характер. Из всего многообразия средневековой индийской литературы мы рассмотрим одну поэтическую традицию — поэзию бхакти, поскольку она наиболее представительна с точки зрения различных видов любовных и сексуальных отношений и эстетических норм и ценностей. Это связано с ее приверженностью устной форме, характерной для индийской культурной традиции. «На протяжении тысячи лет индийские священные тексты существовали в устной форме, наряду с обширным материалом басен, фольклора и легенд, происходящих от и соотносящихся со священными текстами»³. В этом смысле любовная поэзия бхакти соответствует «первичной устности» индийской литературы, поскольку большинство из ее представителей никогда не записывали своих стихов.

Индийской эстетической традиции в целом не свойственно создание новой формы, напротив, все время происходит соотнесение нового текста с набором текстов, получивших канонический статус. Отсюда комментаторский характер философской рефлексии, мифологическая образность лирической поэзии, заимствование сюжетов драмы из эпических поэм, воспроизведение нарративных моделей в различных устно-фольклорных формах, ограниченный, фиксированный набор сюжетов в лирической поэзии. Любовная тема является одним из устойчивых компонентов индийской культуры, причем она всегда трактуется на эстетическом уровне, поскольку понятия любви и красоты неразрывно связаны как в эстетической рефлексии, так и в художественной практике.

Наиболее полную разработку тема любви как эстетической категории, связанной с категорией прекрасного, получила в философско-эстетических учениях, которые начали оформляться в первые

века до н.э. В «Натья шастре», трактате по искусству драмы, музыки и танца, автором которой считается легендарный мудрец Бхарата, большое место уделено природе человеческих эмоций и их представления в сценическом действе. Из восьми основных человеческих чувств, выделенных в «Натья шастре» (любовь, смех, печаль, гнев, мужество, страх, отвращение, удивление), любви («шрингара») отводится главенствующее положение.

Связанность понятий «любовь» и «красота» отражена в санскритском термине «шрингара», в котором присутствует смысл как эстетической эмоции любви, так и украшения, процесса создания красоты. Когда описывается индийская красавица, украшающая себя традиционными украшениями, говорится, что она «делает 16 шрингар». Любовные чувства героев драмы или поэмы также называются «шрингар». Проблеме любви как эстетической эмоции посвящен трактат «Шрингара Пракашан», написанный в XI веке уже реальным историческим лицом, Бходжа. Он считает, что «шрингара» — не только основная, но и единственная эстетическая эмоция. «Мы считаем, что только Шрингара составляет раса (эстетическое чувство — прим. авт.), так как ею можно наслаждаться». Бходжа приравнивает «шрингара» к основному принципу действия жизненных сил и определяет его как чувство любви, переживаемое эстетически. Это отличает его от переживания любви в жизни, носящего чувственный характер («кама»).

Согласно теории Бходжа, точно так же как подлинным значением слова можно насладиться лишь в речи, подразумеваемым значением — лишь в поэтической композиции, преданностью — в богатстве качеств предмета любви, красотой — лишь в теле женщины, так и «шрингара» можно насладиться лишь в сердце эстета. Взгляды Бходжа на эстетический опыт сродни взглядам выдающегося индийского мыслителя, представителя философской школы веданта Абхинавагупты (X в.), который приравнивает эстетическое наслаждение к понятию высшего блаженства в ведантийской философии. По мнению Бходжа, любая эмоция, достигшая высшей ступени, трансформируется в любовь. «Шрингара» означает любовь как эстетическое переживание. В этом понимании она совершенно отлична от того чувства, которое люди испытывают в реальной жизни, что означает существование непреодолимой границы между представлением и представляемым предметом. Человеческое чувство любви состоит в страстном стремлении двух человеческих существ противоположного пола друг к другу, в их взаимном наслаждении друг другом. Чувство это является преходящим, состояние влюбленности продолжа-

ется, пока длится очарование. Любовь же как эмоция, находящаяся в центре драматической ситуации и становящаяся основой эстетического опыта, является устойчивой и постоянной. Она не включает в себе боли и представляет собой состояние душевного блаженства. Таким образом, особенность представления любви в индийской эстетике состоит в определенной схематизации отношений любви, которые приобретают статический характер, стабильность, не свойственную как репрезентации любви в других дискурсах индийской культуры (драматическом, поэтическом), в которых подчеркивается изменчивость и вариативность любовного переживания, так и реальным жизненным любовным переживаниям и отношениям, причем эти качества осмысляются в свете понятия о превосходстве трансцендентального над мимолетностью жизни.

Другое различие любви как жизненного опыта и как эстетического переживания состоит в уровне его чувственного и духовного аспектов. Двое реальных влюбленных продолжают сохранять свою индивидуальность, что необходимо для наслаждения радостями любви. Это наслаждение достигает высшей точки на физическом уровне, и для получения его необходимы чувственные стимулы. Постоянное утверждение гедонистического характера человеческой любви подчеркивает биполярность чувственного и трансцендентального начала: в любви, испытываемой эстетически, эмоция выходит за границы чувственного опыта, будучи укорененной в сфере воображения. В эстетическом объекте, созданном воображением вдохновенного поэта, происходит полное слияние возлюбленных, жизненная проблема преодолевается на эстетическом уровне и на уровне поэтического дискурса, помогая преодолевать человеческую разобщенность. Любовь как эстетическое переживание состоит именно в ощущении единства, являющегося результатом слияния двух «Я», причем это единство не имеет физической природы. Соответственно эстетический опыт любви является опытом соединяющим, несмотря на то, что чувство любви живет в двух разных людях — духовно они сливаются настолько тесно, что двойственность растворяется в единстве⁴.

Слияние двух существ в любовном экстазе как объект эстетического опыта дает возможность зрителю или читателю пережить любовь как чувство, свободное от жажды обладания и личной заинтересованности. «Шрингара» как эстетический опыт состоит в индивидуализации переживания и в конечном итоге к обожествлению этого переживания, свободного от всех случайностей и несовершенств человеческого бытия. Такой взгляд, заложенный в учении Абхинавагупты, имел многочисленные отголоски вплоть до наших дней⁵.

Суть этого учения состоит в том, что эстетическое наслаждение приравнивается к высшему блаженству мистического экстаза. Этот параллелизм основывается на двух общих чертах эстетического и мистического опыта: преодолении эгоцентричности и отсутствии желания. Соответственно как зритель или читатель («расика»), так и мистик, испытывают чувство освобождения, и именно эта обретенная свобода приводит к блаженству. Мирское существование, согласно учению Веданты, наполнено эгоцентризмом, а «эго» ассоциируется с желаниями. Желания же всегда порождают другие желания, в результате чего жизнь наполнена неудовлетворением и напряжением, отсутствием спокойствия духа и интеллекта. При получении же эстетического наслаждения мы можем временно выйти за пределы желания и испытать чистую радость. Это отсутствие желания имеет своей причиной нереальность объекта искусства, и зритель или читатель знает, что то, что происходит перед ним, рождено воображением, он не принимает личного участия в событиях драмы или поэмы, хотя может очень тонко чувствовать изображаемые эмоции. «Эта свобода от вовлеченности дает ему радость, которая ассоциируется с игрой. Именно эта чистота игры привела Абхинавагупту к установлению параллели между мистическим экстазом и эстетическим наслаждением, поскольку мистик также видит мир как игру («лила») божественного творца»⁶.

Таким образом, в древнеиндийских учениях о любви выстраивается иерархия любовных переживаний и отношений, где высшее место отводится трансцендентальному чувству слияния с Абсолютом, которое манифестируется в эстетическом переживании, «шрингара». Чувственная любовь, «кама», которой отводится вполне значительное место в человеческой жизни, характеризуется преходящим характером. Этот дуализм проявляется во всех видах индийского искусства, сочетающих божественный экстаз и чувственное удовольствие. Сама разведенность понятий «шрингара» и «кама», с одной стороны, снимает оппозицию между «идеальной» и «плотской» любовью, так как соотносится с различными аспектами человеческого опыта, с другой — в соответствии с традиционным пониманием жизни как инстанции в цепи перерождений, постоянно напоминает о первичности духовного начала. Понятие «кама» не исключается из «шрингара» постольку, поскольку само эстетическое переживание возможно лишь через чувственный опыт. Сама семантика слова «кама», в широком смысле означающем все удовольствия и наслаждения, которые человек может испытывать при помощи органов чувств, указывает на принадлежность ее к сфере чувственного. Ват-

स्याна, автор «Кама сутры», определяет «кама» как «наслаждение предметом при помощи пяти органов чувств — слуха, речи, зрения, вкуса и запаха, в соответствии с диктатами разума и в соответствии с душой. По сути дела кама — это специфическое удовольствие, испытываемое, когда действует чувство осязания и когда оно находится в контакте с объектом, производящим удовольствие»⁷.

В средневековой Индии тема любви и красоты связана с религиозно-философским течением бхакти, согласно которому освобождение от вечной цепи перерождений и связанных с ними страданий может быть достигнуто через преданность богу, носящую характер личностной любви. Это смещение акцентов в понимании любви по сравнению с Древней Индией связано с распространением вишнуизма, во многом основывающегося на философии Веданты, которая объясняет Вселенную как продукт эманации от сверхдуховного принципа (Ананда). Мир людей — это лишь «майя», иллюзия, он был создан божеством для своей игры («лила»). «Последним из благородных мифов Индии является миф о бесконечной «лиле», или игре, в которой каждый до бесконечности привязан к другому, пока мировой процесс не закончится через всеохватывающее освобождение»⁸. Один из наиболее известных проповедников вишнуизма Рамануджа говорит, что божество проявляет себя в многочисленных перевоплощениях, а верующие, практикуя любовь и преданность, могут достичь его качеств и подняться с низкого уровня материального существования к радости бесконечного. Этот религиозный постулат нашел свое выражение в учении об аватарах Вишну, из которых Кришна является центральной фигурой поэтических текстов, где тема любви и красоты занимает главенствующее место. Источником для многочисленных поэтических произведений бхактов служит канонический текст «Бхагавата пурана», а также некоторые части «Вишну пураны», в частности описание его любовных игр с пастушками, имеющих характер божественной игры «лилы» и утверждающих любовно-экстатический характер культа Кришны. «Радость поклонения доходит до совершенства у женщин, и именно они могут помочь достигнуть ее и мужчинам... Вот почему Благословенный Кришна наслаждался любовью с пастушками день и ночь. Он делал это двумя способами — внешне и внутренне, — но только внутренний способ дает высшую награду»⁹. Любовь к божеству становится объединяющей силой, способной преодолеть социально-кастовые, гендерные и имущественные различия. Эта любовь приобретает все качества земного чувства, сокращающего расстояние между бхактом и его Господином, что придает речи окраску повсед-

невности, так как используемые метафоры связаны с миром природы и человеческого быта, который, в свою очередь, поэтизируется. «Как бескрылые птенцы ждут матери, как голодные телята жаждут молока, как влюбленная девушка ждет возлюбленного, так, о мой лотосоглазый, я стремлюсь к тебе ... слышать о Вишну, петь о нем, помнить о нем, пасть к его ногам, поклоняться ему, молиться ему — вот девять путей бхакти»¹⁰.

Важную роль в развитии эстетического аспекта темы любви в вишнуизме сыграли Валлабхачарья и его сын и соавтор Виттхалнатха (XV-XVI вв). В основе учения Валлабхачарьи о любви лежит его комментарий к X главе «Бхагвата пураны», «Субодhini», в которой описываются игры Кришны с пастушками. В нем описываются все игры Кришны, в том числе и любовные, как совершенное выражение и воплощение эстетического опыта — «раса» — и эстетического переживания — «бхава». На этой традиционной эстетизации любовного чувства Валлабхачарья строит две свои основные концепции — всеохватывающей любви и «вынужденности».

Валлабхачарья рассматривал «Бхагвата пурану», которая для него, как и для других приверженцев вишнуизма, являлась основным каноническим текстом, с различных точек зрения: теологической, обосновывающей первичность любовных игр в религии, философской, ищущей ответы на такие вопросы, как смысл нисхождения Кришны на землю, этической, связанной с многочисленными нравственными вопросами любовной «лилы». Но все же преобладающим для обоих авторов является эстетический подход. Прежде всего, неоднократно подчеркивается красота самого текста, а в особенности описаний мест, связанных с любовными играми Кришны. Осень, луна, река, лес, животные и сам Кришна как образец мужской красоты, а пастушки — женской, — все переплетается с очарованием, которому трудно отыскать параллель в других священных текстах. Кришна обращается к Гопи: «Вы видели эту рощу в полном цвету, освещенную лучами полной луны и ставшей еще более прекрасной от шелеста листьев на игривом ветерке, долетающем с Джамуны?» Валлабха объясняет в комментарии, что любовными усладами нужно заниматься в цветущем лесу, пока еще не появились плоды. «Господин использует эти слова, чтобы привести пастушек в замешательство и отослать их от себя. В то же время он говорит о «полной луне», от которой «чаща зарделась», и эти слова снова будят любовное желание. Ветер с реки имеет три качества: аромат, поскольку он движется сквозь цветущие деревья, игривое движение и прохладу, так как он идет от воды. Таким образом, ветер добавляет к красоте

описания и в то же время пробуждает любовное настроение. Слова Кришны являются одновременно отражением красоты природы и возбуждением желания у пастушек»¹¹. Любовные игры Кришны имеют своей целью вызвать «шрингара», основную эмоцию всех прокомментированных частей «Бхагавата пураны».

Валлабхачарья основывает свою эстетическую теорию на твердом убеждении, что целью появления Кришны на земле была божественная игра с его почитателями, а реализуется эта игра через осознание красоты, соответствующей канонам древнеиндийской эстетики, путем поэтизации всего материала. С самых первых строк «Бхагавата пурана» имеет эстетическую ориентацию: «Пейте, о знатоки на земле, наделенные чувством прекрасного, пейте снова и снова этот нектар чувства («раса»), которое длится вплоть до растворения мира, эту «Бхагавату», этот плод, который упал с волшебного дерева Вед». Понятие «раса» является для Валлабхи основным в его эстетической концепции и очень часто встречается на страницах его комментария, причем чаще всего в значении настроения или эстетического чувства.

Одной из характерных черт культа Кришны, согласно учению Валлабхачарьи, является радость поклонения Кришне через чувство любви, которое испытывают не только пастушки, но и пастухи, и даже животные, которых они пасут. «Стадо коров, которое Благословенный Господин ведет сейчас в стойло, он направляет своей милостью. Иначе они бы уже давно освободились. То же самое применимо и к гопи, но он действует так, чтобы и те, и другие могли испытать радость поклонения ему через любовь. Кришна помогает не только пастушкам в исполнении их желаний, но и пастухам. Они поют гимны в его честь по ночам, так же как девушки — днем». Кришна не освобождает своих почитателей, он «вынуждает» их держаться в рамках своей игры. Понятие божественной игры — «лила» — детально разработана в индийском религиозно-философском учении. Мир рассматривается как игра его божественного создателя. В исследовании природы игровой деятельности Й.Хейзинга выделяет такие ее характеристики, как свобода, незаинтересованность, ограниченность во времени и пространстве и необходимость соблюдения определенных правил»¹². Эти качества, распространенные на весь мир, трансформируют повседневную жизнь в священную «лилу», распространяющую свой театрализованный способ обозначений на всю культуру. Божественная «лила» сравнивается с такими созданиями человека, как пьесы, живописные произведения и музыкальные композиции. Так, например, комментируя начало танца «рас», Валлабхачарья отмечает, что божественная воля Кришны орга-

низовала все таким образом, что это напоминало картину. «Кришна лила», любовные игры Кришны с пастушками, описанные в «Бхагавата пуране», связывает в себе религиозные и светские аспекты жизни, представленные через игровую деятельность. В то же время трансцендентальная любовная игра не имеет миметического характера. По мнению А.Кумарасвами, она является, прежде всего, духовной деятельностью, поскольку утверждает идеализированную модель мира, а не подражательную. С этой точки зрения различные типы отношения любви не могут быть рассмотрены как образцы жизненного опыта. Напротив, они задают идеальную нормативную модель, призванную связывать чувственный и духовно-эстетический аспекты любовного чувства, что позволяет преодолеть их видимую полярность и представить их как проявления единства бытия. «Суть индийского отношения к миру, — пишет А.Кумарасвами, — мы находим в постоянном интуитивном прозрении единства всей жизни и в инстинктивном и незыблемом убеждении, что признание этого единства — это высшее благо и настоящая свобода. Все, что Индия может предложить миру, вышло из этой философии»¹³. С этой точки зрения противопоставление «кама» и «шрингара» является условным выделением иерархической структуры отношений любви. Каждая из ступеней этой иерархии включает в себя нижестоящие. Поэтому высочайший уровень религиозно-мистического экстаза не исключает эротического элемента «камы». Эта сложная структура определяет разнообразие интерпретаций отношения любви в различных пластах индийской культуры. Примером этого может служить многозначность в интерпретации отношений Радхи и Кришны, начиная от идеализированной модели жизненных любовных отношений и до символизации в них отношения между индивидуальной душой и божеством.

В движении бхакти представлены и сосуществуют религиозные, эстетические и эротические аспекты любовного переживания. В то же время именно в практиках бхакти мы можем отметить растущее напряжение между «высокой» и популярной культурой, иерархизацию ценностной системы, хотя и выраженной в официальных терминах «триварги», но уже обладающей более жесткой структурой. Как отмечает Т.Манро, «в средневековой Индии доминантная структура ценностей была иерархичной. Индийские авторы рассматривают жизнь как ряд уровней, начиная от грубо-животной чувственности и заканчивая просветлением, освобождением, союзом с Абсолютом»¹⁴. В соответствии с этой ценностной иерархией возникает многозначность, использование одновременно разных языков, об-

ладающих разной семантикой на разных уровнях восприятия и означивания. Это характерно не только для литературы бхакти, но и для других текстов индийской культуры, меняющих свое значение в зависимости от того социокультурного пространства, в котором они употребляются, в частности для эпических поэм¹⁵.

Наряду с религиозно-философскими и эстетическими текстами тема любви получила детальную разработку в литературе в собственном смысле слова (хотя это название весьма условно, поскольку трудно говорить собственно о «литературе» в применении к текстам древнеиндийской культуры, носящих в основном мифопоэтический характер). Тем не менее можно говорить о нескольких областях литературного творчества, наиболее характерных для выделенных нами исторических эпох. Во-первых, это поэтико-драматическое творчество, наиболее ярко воплотившееся в древнеиндийской культуре, во-вторых — это мистическая поэзия, в котором наиболее полно представлено отношение к любви в средневековой Индии. Эти области литературы представлены поэтическими жанрами, что является спецификой не только индийской, но многих древних культур. Это относится и к драме, которую считают «подразделением» поэзии: «Санскритская драма попала под сильнейшее влияние поэзии («кавья») с самого своего возникновения». По мнению исследователей, это привело к ограниченности драматического творчества. «Ее подчиненность поэзии сдерживала нормальное развитие. Даже ведущие драматурги стремились скорее к поэтическим достижениям, чем к развитию драматического элемента»¹⁶.

Как и для философско-эстетических текстов, так и для драматических произведений в Древней Индии характерна трансформация человеческого чувства любви, носящего чувственный характер («кама»), в эстетическую эмоцию любви («шрингара»). Кама предстает в драме в мифологизированном и эстетизированном виде, как бог эротического желания, вооруженный цветочным луком, поражающим стрелами людей, богов и все в природе. Это придает эстетическому отношению любви, проявляющемуся в драме и лирической поэзии, более высокий статус по сравнению с его экстралингвистическим референтом. Более того, литературные образцы даже не соотносятся, как правило, с реальными людьми как референтами, а представляют собой персонажи из мифолого-религиозной или эпической области, что позволяет достигнуть высокой степени идеализации.

В соответствии с первичным местом, занимаемым любовью среди других видов эмоций, она является главной темой различных видов литературы в Индии. Зарождение и развитие страсти, испыта-

ния на пути влюбленных, томление любящих душ в разлуке — все это присутствует в многочисленных текстах индийской культуры, начиная от санскритской драмы и кончая современными популярными жанрами. В творчестве великого драматурга Древней Индии Калидасы декларируется традиционная иерархия жизненных ценностей, т.е. Дхарма и Артва ставятся выше Камы, но именно последняя предопределяет судьбы его героев. «Нетрудно заметить, — пишет индийский исследователь А.Джа, — что сексуальная любовь — это единственная тема, к которой Калидаса обращается вновь и вновь во всех своих работах... Он несравненный мастер одного чувства — «шрингара раса», по терминологии «Натья шастры», и он разрабатывает его с такой мощной творческой силой, что после него оно стало синонимичным с поэзией и литературой»¹⁷. При всей разработанности эстетической эмоции «шрингара» во всех ее оттенках она приобретает характер истинной ценности только в том случае, когда подчинена дхарме — лишь имеющая нравственную основу любовь приносит счастье. Здесь мы опять сталкиваемся с пониманием эстетического идеала в индийской культуре как неотъемлемой части идеала религиозного и этического. Основной принцип индийской эстетики можно сформулировать в наиболее обобщенном виде как поклонение красоте, отождествленное с поклонением божественному началу, «поскольку красота — это не что иное, как божество. Красота как атрибут земных вещей вторична. Осознать все прекрасное, чудесное, священное, что составляет жизнь как часть божественного начала — значит быть прекрасным, правдивым и счастливым»¹⁸. Идеальное воплощение этого эстетико-этического синтеза Калидаса видит в семье, которая «представляет собой единство прекрасных душой и телом супругов, живущих в мире, согласии и счастье, наслаждающихся физической и духовной близостью и рождающих детей — продолжателей рода»¹⁹. Соответственно выстроены отношения любовных пар у Калидасы — они или находятся в брачном союзе («Облаковестник»), или стремятся вступить в него («Малевича — Агнимитра»), или, при возникновении препятствий, преодолевают их, восстанавливая семейный союз («Шакунтала»).

Если в драме трактовка любви вписана в нарративный сюжет, то в лирических поэтических жанрах особое внимание уделяется эмоциональному состоянию героев, проявляющемуся в различных любовных ситуациях. Так в древнетамильской поэзии, расцвет которой приходится на I в. до н.э. — IV в. н.э., на так называемую эпоху Сангама, выделяется пять основных любовных ситуаций, от страстной влюбленности до измены. Рассматривается в ней и неразделен-

ная любовь, и любовь между неравными, но эти типы любви маргинализуются, выносятся за рамки «легитимного» дискурса любви, основанного на пяти моделях.

Во всех ситуациях признается неконтролируемый характер любовной эмоции, что ведет к сопоставлению ее с наваждением, с болезнью, к применению по отношению к ней негативно окрашенных определений и метафор: «Любовь, любовь — твердят вокруг. // Кто знает, что она — недуг, // Анангу — злое божество?»²⁰. Особую опасность представляет любовь для женщины, становясь искушающей ее болезнью. Любовное чувство в его поэтическом представлении отражает дуализм отношения к любви как жизненному и как к эстетическому феномену. Разделяется объект сексуального влечения, который предстает как желанный, и любовного переживания, который описывается как обожаемый. Несмотря на более высокое положение последнего на ценностной шкале, признается мощное влияние чувственной любви на человеческую жизнь и судьбу. Поэты этого направления, в отличие от поэтов-бхактов, у которых чувственность эстетизируется и пропускается через мистическую поэтизацию, воссоздают почти натуралистическую картину непреодолимой страсти и таящихся в ней опасностей: «В сердце подруги моей не расточается мгла. // Бедная изнемогла бедная занемогла. // Этот недуг нипочем не исцелят лекаря. // Хочешь помочь? Возвратись, жаркой любовью горя»²¹. Отсюда стремление всех влюбленных и сочувствующих им соединить эти два уровня, что возможно только в брачном союзе как идеальной цели возникающего спонтанно любовного чувства. Если любовное чувство не имеет под собой этической основы, оно деэстетизируется, как это происходит у классика индийской литературы поэта-лирика Бхартрихари. Одна из трех частей его основного сочинения «Шатакатраям» («Собрание трехсот строф») посвящена различным проявлениям и перипетиям любовного чувства. В центре внимания поэта — «страсть, вписанная в природу», любовное счастье для него — одна из вершин человеческой жизни, причем оно достижимо, если любовь неразрывно связана с добром и чистотой. Продажная же любовь куртизанок лишается красоты, противопоставляется радостям супружеского союза.

Отношение любви в поэзии конкретизируется в определенных ситуативных моделях, что отражено в принятой в поэтике классификации героев и героинь в соответствии с ситуацией («наяк-наяк бхед»). В восьми основных типах героинь — «наяк» — отражены основные типы отношений внутри влюбленной пары, хотя иногда они связаны с внешними событиями:

Наряжающаяся для встречи с возлюбленным
Страдающая в разлуке
Господствующая над супругом
Возмущенная изменой
Страдающая в разлуке с возлюбленным вследствие ссоры
Обманутая возлюбленным
Та, чей возлюбленный далеко
Идущая навстречу возлюбленному.

Каждой ситуации соответствует определенное эмоциональное состояние и эстетика его представления. Так готовящаяся к свиданию героиня описывается как «делающая 16 шрингар». Переход от одного типа ситуации к другой в рамках единой нарративной схемы позволяет проследить динамику любовных отношений.

Если в текстах древнеиндийского периода преобладает заданный традицией дуализм Кама/Шрингара и необходимость легитимации любовных отношений, то акценты в поэтике бхакти смещаются, и на первый план выходит мистическая любовь к божеству, находящая конкретное воплощение в культе Кришны. Тема любви Кришны и пастушки Радхи впервые разработана в поэме бенгальского поэта XII в. Джаядевы «Гита Говинда». Во вступлении поэт обращает к Кришне восторженные слова, в которых сочетаются этический и эстетический аспекты поклонения Кришне — «Победитель порока», «Прекрасный, как молодое облако», «Дух высочайший». Движение сюжета поэмы, в которой царит атмосфера чувственного наслаждения, идет от размолвки Кришны с возлюбленной, ревнующей его и раздосадованной его вольными играми с другими пастушками, через разлуку влюбленных к соединению в финале поэмы. В «Гите Говинде» мы встречаемся с «двойным кодированием» — на уровне денотации поэма эротична, но эта эротичность обладает коннотативным значением мистического откровения, воплощенном в образе Кришны. Прочитанная как поэтическое воплощение философии бхакти поэма аллегорична, символизируя стремление человеческой души к слиянию с Божеством.

Мистическая любовь, облеченная в чувственные формы, стала излюбленной темой поэзии бхакти. Любимым персонажем лирической поэзии становится Радха, предстающая в разных ситуациях в образах разных «наяк». Поэты не устают описывать красоту и чувственное очарование Радхи обычно в связи с ее страданиями в разлуке с Кришной, подробно описывается ее внешность и украшения — бусы, браслеты, пояс с бубенцами, что составляет особую эстетизированную атмосферу, «предписанную» традицией в качестве фона

для любовного переживания. Неизменное присутствие двойного кодирования в поэзии бхакти ведет к его противоречивой оценке — от чисто религиозного до любовного. На каком бы уровне ни рассматривалась поэзия бхакти, она всегда имеет мощную эстетическую окраску, основанную на совмещенности понятий любви и красоты в семантическом пространстве «шрингара». Гендерный аспект дискурса бхакти гораздо менее поляризован, чем в текстах индийской культуры других эпох. Это проявляется и в сходстве эстетического канона описания Радхи/Кришны как символизации женского/мужского начала — в параллелизме эстетики телесности (украшения, танцевальные движения)²², и в участии женщин в поэтическом творчестве и практике бхакти, составившем для индийской женщины, ведущей в ту эпоху жестко нормированное существование, своеобразную «зону свободы». Особый интерес с этой точки зрения представляет поэтическое наследие Миры Баи, раджпутской поэтессы XVI в., которая в своих песнях идентифицирует себя с возлюбленной Кришны, слышит, как звучит его флейта, играет с ним, танцует танец «рас», грустит в разлуке. Мира посещает Бриндаван, легендарное место детства и юности Кришны, с мечтой увидеть его там. «Шрингара» в его обоих смыслах пронизывает ее поэзию, создавая неповторимое очарование опоэтизированной до предела чувственной любви.

Если Мира идентифицировала себя с Радхой, то другой поэт-бхакт, принадлежащий к вишнуистской секте «Радха-Валлабха», Хари Вамса, обращается к Радхе с экстатическими словами любви: «Приди, о Радха, о вездесущая, самый преданный из твоих возлюбленных начал танец на берегах потока Джамуны. Толпы девушек танцуют в упоении и восторге, радостная флейта издает чудесные звуки»²³. Несмотря на явное смещение акцента на эротический аспект любовного переживания, образность основана на тех же принципах эстетизации любовного чувства, которые заложены в древней традиции.

В поэзии бхакти мы можем проследить трактовку темы любви, в основном сходную с ее разработкой в эстетике и религиозной философии Древней Индии. Это сходство проявляется в отождествлении понятий «любовь» и «красота» в едином понятии «шрингара», в выходящей отсюда эстетизации чувственной любви, в двойном кодировании, присущем текстам различных эпох. Тем не менее в усилении эротического элемента в поэзии бхакти можно увидеть определенную связь с вытеснением области «кама» из социокультурных практик, приобретающих все более жесткий характер. Это приводит к необходимости «облагородить» чувственную любовь, придав ей

мифопоэтическую эстетизированную форму. «Кама», будучи постепенно вытесняемой из официального дискурса, находит себе прибежище в области мифа, легенды, мистических прозрений, популярного искусства.

Другой проблемой, касающейся связи трансцендентальных и «реальных» элементов в поэзии бхакти, отличающей его от аналогичных практик классической эпохи, является противоречивость и многомерность этой связи. С одной стороны, поэзия бхакти с ее детальной разработкой эмоционально-чувственных элементов может показаться областью представлений в символической форме реальных человеческих чувств, с другой — в соответствии с индийской традицией, — ее можно рассматривать не как «вторичное» пространство мимесиса, а как задающую определенную идеальную модель отношений людей с миром Божественного. Несомненно, интерпретация этой поэзии зависит и от опыта воспринимающего слушателя или читателя. «Иногда из внешнего мира, — пишет А.Гхош, — берется образ, точно соответствующий образу, возникшему в душе поэта, и разрабатывается им так реалистично и последовательно, что для того, кто им проникся, он становится частью духовного опыта, в то время как для других так и остается образом внешнего мира»²⁴. На каком бы уровне ни происходило это восприятие, чувственная любовь неизменно остается связанной с эстетической эмоцией и с понятием прекрасного, что составляет специфику трактовки темы любви в разнообразных видах и жанрах индийского искусства и культуры в целом, в которых эта тема занимает важнейшее место.

Примечания

- ¹ Foucault M. The History of Sexuality. NY, 1978. Vol. 1. P. 57
- ² Сыркин А. Несколько слов о древнеиндийской науке любви // Диалог. № 1. 1990. С. 68.
- ³ Jha A. Sexual Designs in Indian Culture. New Delhi, 1979. P. 128.
- ⁴ Это единство визуально выражено в мифологическом образе Ардханаришвара, божества, соединяющего мужское и женское начало.
- ⁵ Наиболее видный последователь идей Абхинавагупты в современной индийской эстетике — А.Кумарасвами.
- ⁶ Jhanjhi R. The Sensuous in Art. Shimla, 1989. P. 65.
- ⁷ Кама сутра. II. С. 11-13.
- ⁸ Mukerjee R. The Cosmic Art of India. Bombay-New Delhi-Calcutta, 1965. P. 46.
- ⁹ Бхагавата пурана. X. 29.
- ¹⁰ Там же. VI-VII. 26.
- ¹¹ Radington J. Vallabhacharya in the Love Games of Krishna. Delhi, 1990. P. 133.
- ¹² См.: Хейзинга Й. Homo Ludens. М., 1992.

- ¹³ *Coomaraswami A.K.* The Dance of Shiva. New Delhi, 1976. P. 3.
- ¹⁴ *Munro Th.* Oriental Aesthetics. NY, 1965. P. 74.
- ¹⁵ Подробнее это положение проанализировано автором в работе: *Шапинская Е.Н.* Культура Индии. М., 1995.
- ¹⁶ *Shekhar I.* Sanskrit Drama: Its Origin and Decline. New Delhi, 1976. P. 85.
- ¹⁷ *Jha A.* Sexual Designs... P. 131.
- ¹⁸ *Bahadur S.I.* An Aspect of Indian Aesthetics. In: Sangeet Natak Academi Silver Jubilee Volume. New Delhi, 1981. P. 7.
- ¹⁹ См.: *Калидаса.* Избранное. М., 1973. С. 15.
- ²⁰ Жасминовая песнь. Из тамильской поэзии эпохи Сангама. М., 1982. С. 35.
- ²¹ Там же. С. 52.
- ²² Слитность мужского и женского аспектов в любовном танце «раса» можно отчетливо видеть в поэме классика поэзии бхакти Сур Даса «Кришнаяна». См.: Нет жизни без Кришны. Из средневековой индийской поэзии. М., 1992. С. 72.
- ²³ Цит. по: *Keay F.E.* Hindi Literature. Mysore, 1938. P. 69.
- ²⁴ *Ghosh A.* Основы индийской культуры // Открытие Индии. Философские и эстетические воззрения в Индии XIX века. М., 1987. С. 342.