



При создании пятой Веды Брахма взял патхью, или искусство декламации, из Ригведы, абхинаю, или искусство зрелищного представления, — из Яджурведы, гиту, или вокальную музыку, — из Самаведы и расу, или эстетику, — из Атхарведы. Он соединил их и создал Натьяведу, которой обучил мудреца Бхарату. Как и все Веды — гласят предания, — Натьяведа изначально была частью устной традиции, и Бхарата, которому выпала честь стать преемником божественных наказов, записал все, чему его научил бог, и создал труд, называемый "Натьяшастра".

Время написания "Натьяшастры" Бхараты определяется примерно II веком нашей эры. В ней рассматривается не только драматическое и танцевальное искусство, но также и все другие аспекты, связанные с театром: от архитектуры и планов зрительного зала до мельчайших подробностей, касающихся анализа сюжетов и изображения отдельных персонажей. Большая часть "Натьяшастры", однако, посвящена непосредственно танцу. В ней подробнейшим образом рассматриваются положения тела и рук (*хасты*), говорится о качествах, необходимых хорошему танцюру, и, наоборот, о недостатках, присущих плохим танцюрам, а также о движениях различных частей тела — главных и второстепенных.

Другой древний текст по танцу — "Абхиная Дарпана", относящийся примерно к 1000 году нашей эры. В классических трудах тамильской литературы, таких, как "Шилапатадикарм", содержатся важные упоминания о *натье*, а в некоторых обсуждаются теория и искусство танца.

Принято считать, что формы классического танца южной Индии возникли на основе более ранней танцевальной традиции, присущей именно югу. Позже они восприняли некоторые положения, получившие закрепление в санскритских текстах, и слились с ними. Вот почему и Бхарата Натьям и Кучипуди сохранили свой самобытный характер, даже когда они придерживались принципов "Натьяшастры" и "Абхиная Дарпаны". В этих танцах сказались влияния двух культур: арийской и дравидской. В принципе юг Индии оказался

6. Редкий образец иллюстраций на пальмовом листе и текста, описывающего Раас. Кришна с флейтой окружен гош. Воспроизведено с разрешения Библиотеки Рагхунандан в Пури, штат Орисса.



7. Женщина, слушающая музыку. Живопись позднего периода Моголов, XVIII век. Воспроизведено с разрешения Бхарат Кала Бхаван, Варанаси.

своего рода заповедником, где традиции классического танца сохранились в неприкосновенности, в то время как по северу прокатилось множество волн культурных нововведений, вызванных влиянием внешней политики и социальными причинами.

Классические тексты Древней Индии служат эталоном, по которому и сегодня может оцениваться исполнение танца. Каждая танцевальная форма имеет отличительные черты того региона, к которому она относится. Соответственно и толкуются принципы "Натьяшастры" в различных стилях танца, особенно в том, что касается позиций, движений и жестов. К счастью, по танцам собрано достаточное количество основного материала, который общепризнан среди гуру, танцовщиков и учеников всех стилей и школ.

У всех форм классического танца в Индии есть два основных аспекта: *нритта* и *нритья*. Нритту можно охарактеризовать как чистый танец, то



8. Танцующий Ганеша. Дерево.



9. Знаменитые танцоры стиля Катхак из Манду, выступающие перед Акбаром. Миниатюра из "Акбар Наме", XVI век. Воспроизведено с разрешения Музея Виктории и Альберта, Лондон.

есть абстрактные движения тела, согласованные с хастами, или жестами рук. Ритъя — это сочетание чистого танца с сюжетным. Сюжетный танец следует отличать от пантомимы. Это не просто имитация человеческого поведения. Во многом зависит от сопроводительных стихов, ритъя очень широко использует хасты, каждая из которых передает различный смысл.

Кроме ритъя и ритъи у танцевальной традиции есть и третий аспект. Это *натъя*, то есть представление из действия и жестикуляции с танцем или без него. Это, строго говоря, вид драматического искусства. Все три аспекта считались тесно связанными друг с другом и восходили к одной традиции. И действительно, многие элементы танца родились не из строгого следования классическим текстам, а передавались из поколения в поколение через традицию театрального представления.

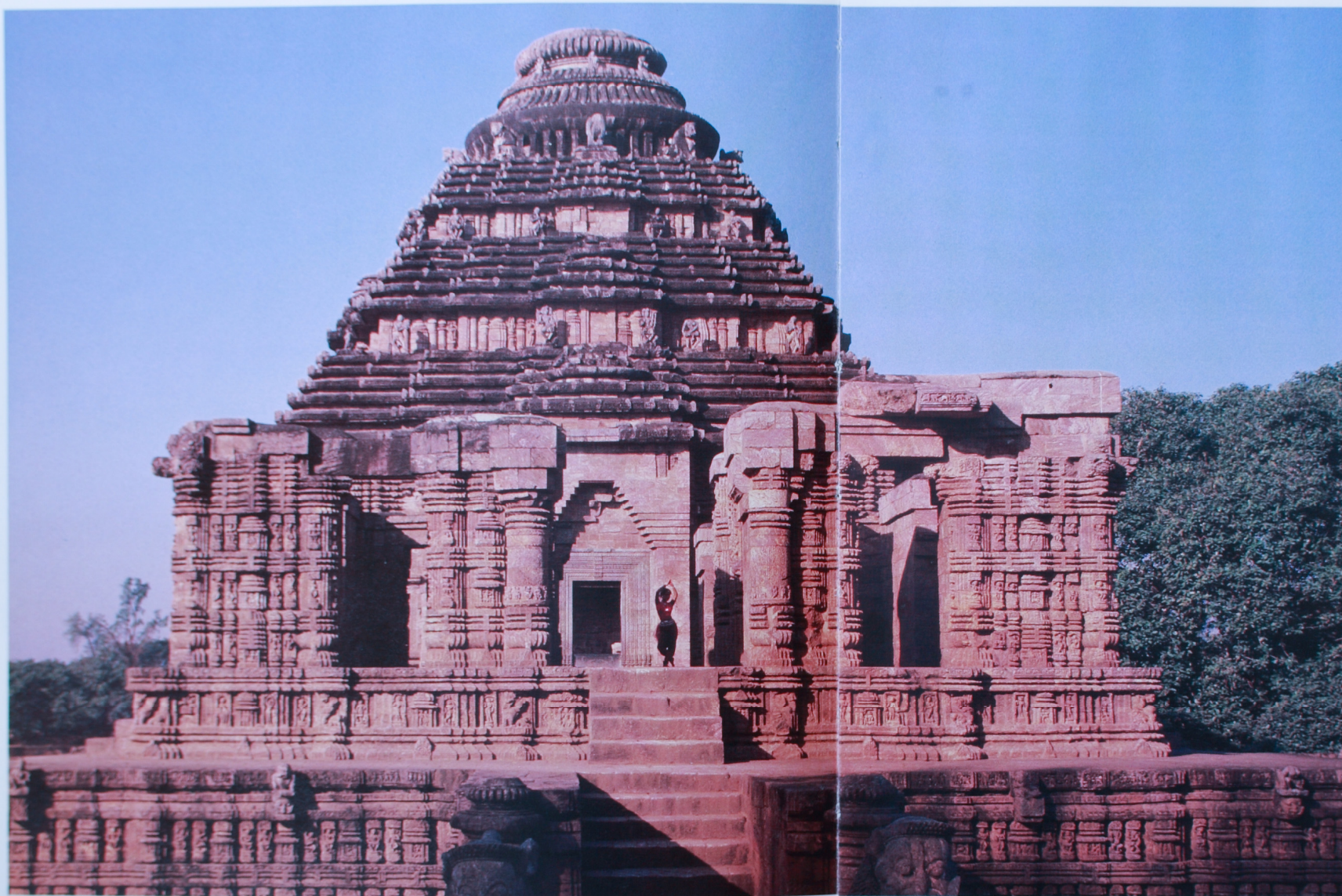
Часто отмечалась издавна существующая в Индии глубокая связь между различными видами искусства. Музыка, танец и драма были исключительно близки, и их традиции во многом совпадали. Но литература, живопись, скульптура и даже архитектура тоже ни в коей мере не были оторваны или изолированы от танцевальной традиции. Роль литературы в танце была и продолжает оставаться чрезвычайно важной, поскольку, например, ритъя представляет собой толкование танцором стихов. Были стихи и поэмы, специально написанные для исполнения в танце. Самый лучший пример, вероятно, классическое произведение санскритской литературы XII века "Гита-Говинда" Джайдевы.

Многие художественные миниатюры средневекового Раджастан посвящены популярной романтической теме найака-найика, то есть герой-героиня, а люди часто изображаются в позах, напоминающих положения танца Катхак. Картины рагамала, на которых переданы настроения различных раг, или мелодические построения североиндийской классической музыки, — конечно же, наиболее показательный пример взаимного влияния различных видов искусств. Во многих частях Индии храмы были покровителями искусств. Это нашло отражение в их планировочно-конструктивных решениях. Поскольку танец изначально занимал большое место в храмовых ритуалах, архитектор на территории храма предусматривал специальную площадку. В знаменитом храме Брихадешвара в округе Танджавур, штат Тамилнад, есть большой зал, использовавшийся для танцевальных представлений. В храме Солнца в Конараке, штат Орисса, есть огромный и замысловато разукрашенный зал Танца, Ната Мандап, близость которого к морю придает ему неземную красоту.

Стены храмов в разных частях Индии, особенно на юге и в Ориссе, украшены резными фризами и панелями с изображением танцовщиц в позах классического танца и музыкантов, играющих на своих инструментах. Прекрасным примером может служить тот же храм Солнца в Конараке, в



10. Кришна и гопи. Миниатюра Басохли, 1730 год. Из серии "Гита-Говинда". Воспроизведено с разрешения Национального музея.



котором сохранились, очевидно, наиболее сложные по исполнению ряды танцующих фигур. В Ната Мандап хранится великолепная коллекция таких скульптур. Каменные танцоры Конарака отличаются изяществом и пластичностью, переплавающими ощущение движения. Примечательно, что, когда танцевальному стилю Одисси грозило полное забвение, ученики, стремившиеся возродить традицию, изучали позы танцующих изображений, которые украшали стены храма, и таким образом расширили арсенал выразительных средств возрожденного танца.

Характерной чертой индийской теоретической мысли, часто озадачивающей современных читателей, является склонность к классификации. Это было в известной степени отражением холистического взгляда на мир. Классификации, проведенные в различных трудах, понятны и достаточно научны и сегодня. "Натьяшастра" Бхараты — необыкновенно основательное сочинение, и сейчас, восемнадцать столетий спустя после его написания, им продолжают руководствоваться студенты, изучающие различные стили танца.

Бхарата анализирует человеческое тело с головы до ног и делит его на *анги* (главные части тела), *пратьянги* (второстепенные части тела) и *упанги* (более мелкие элементы основных частей). Все они используются и в танце вообще, и в отдельных движениях в частности. Голова, кисти рук, бедра и ноги — это анги, а шея, руки, живот и колени — это пратьянги. Упанги могут быть частями анг — например, глаза, брови, ресницы, зрачки, щеки, нос, губы, зубы, язык, подбородок и лицо относятся к голове; пятки, щиколотки, подошвы и пальцы ног — к ноге, ладони и пальцы рук — к кисти руки.

В "Натьяшастре Санграха" дается краткое изложение важнейших частей "Натьяшастры", особо выделяются *чари*, или движения, и *стханакки*, или статические позы. Танцор совершает движения из стханакки в чари или в серию чари, а потом возвращается в стханакки. Чари включает в себя движения ног, коленей и бедер — все одним усилием. Если в чари участвуют обе ноги, то это формирует *карану*, комбинация же из трех каран составляет *мандалу*. Труды, посвященные стханакки, на санскрите или других языках, разнятся по своей терминологии. Стханакки, выполняемые современными танцовщиками, кажутся похожими и редко имеют названия, а если таковые и существ-

11. Танцовщица в Ната Мандап храма Джаганмохана в Конараке, штат Орисса.

вуют, то они различаются в зависимости от стиля.

Положения рук не так четко определены, как стханаки. К тому же их меньше и они не столь сложны, но плавный переход из одной фигуры в другую может создавать впечатление нескольких фигур. Правильные положения рук нелегко точно описать. Гуру и танцоры обычно избегают споров относительно стханаки и положений рук, объясняя различия в исполнении влиянием философских школ. Сложные описания, сохранившиеся в санскритских текстах, часто не поддаются точному толкованию, и любая теория относительно положения рук будет спорной, несмотря на скульптурные свидетельства, изучение которых может очень пригодиться благодаря единой системе иконографии.

Притый сочетает чистый танец (нритту) и сюжетный, тематический танец, использующий театральную технику. Идеи и эмоции находят свое выражение в искусстве *абхинайи*. Умело подобранное выражение лица (особенно глаз) в сочетании с соответствующей декламацией стихов дает возможность актеру изобразить настроения, которые могут быть *схайи* (постоянные) или *виабхичари* (переходные).

Абхинайя может быть *локадхарми* (реалистичной) или *натядхарми* (стилизованной). Выразительные средства могут быть пластическими (*ангика*), вокальными (*вачика*), орнаментальными (*ахарья*), последние включают в себя использование грима, костюмов, декораций и т.д., или же чисто эмоциональными (*сатвика*).

В абхинае, как нигде больше, используется язык жестов. Каждая мудра или хаста (положение руки и пальцев) обозначает слово, фразу или понятие. Для того чтобы полнее понять хасты, зрителю необходимо определенное знакомство со словарем этого языка.

Танцовщик изображает *бхаву* и *расу*. Эти термины не поддаются легкому толкованию. Санскритское слово "бхава" означает эмоцию и ее внешнее выражение. Термин "раса", кроме своего буквального смысла — "привкус" или "чувство", передает также эстетическое и эмоциональное восприятие изображаемого настроения как со стороны исполнителя, так и со стороны зрителя — расика, или "вкушающего". Если абхинайя разыгрывается с чувством, то танцор, даже не прибегая к помощи слов, может вызвать у расика понимание и сопереживание заложенным в танце идеям и чувствам.

Раса, или эстетическое переживание, вызывается стхайи-бхавой (постоянным состоянием) приятного ощущения с помощью невольных или переходных (виабхичари) состояний. Раса служит ответом на бхаву. Если зрители восприняли бхаву, она порождает в них расу, или наслаждение бхавой. Чтобы вызвать непрерывный поток расы, или эстетического наслаждения, танцор должен постоянно сохранять высокий уровень выразительности.

Бхава порождает девять классических рас,

или "привкусов": *шрингара* (эротическая), *хасья* (комическая), *каруна* (патетическая), *вира* (героическая), *раудра* (грозная), *бхайянака* (боязливая), *бихаста* (отвратительная), *адбхута* (волшебная) и *шанга* (умиротворяющая). Из всех наиболее всеохватывающей расой является шрингара, эротическое ощущение. Любая другая раса либо возникает как переходное состояние от шрингары, либо сливается с ней. Любопытно, что каждая раса традиционно ассоциируется с противоположной расой, с каким-либо цветом, с одним из высших богов, с определенной нотой (*сварой*) и с *пурушартхой*, или значением расы для четырех стадий жизни человека: *дхарма* (долг), *артха* (богатство), *кама* (желание) и *мокша* (освобождение). Считается, что изображение танцором определенной расы можно приравнять к действительному переживанию танцором соответствующей стадии жизни и что каждое выступление приближает его к высшей цели — мокше, или освобождению от цепи рождений.

Возьмем, к примеру, расу шрингара. Ее противоположность — бихаста, ее цвет — *шияма*, или голубой, ее божество — Вишну. Ее ноты — *мадхья* (ми-бемоль) и *панча* (фа). Ее характерная черта — стремление насладиться объектом желаний. Ее пурушартха — кама (желание), ее постоянное состояние — *рати* (счастье). Ее определяющий фактор — возлюбленный, факторы же, вызывающие волнение, — это луна, время года, ветер, запахи, возможность увидеть или услышать возлюбленного во сне или наяву. Соответствующие реакции героини: радостная улыбка, оживление, смятение, истерика, притворный гнев, стыдливость и т.д. Невольные состояния — обмороч, дрожь, мурашки и т.п. Переходные состояния — слабость, чувство зависти, депрессия, сосредоточенность, радость, беспокойство, ревность, непоследовательность, нетерпение, негодование, неуверенность и т.д.

Древнеиндийская теоретическая мысль разделяет женщин-героинь на группы по возрасту, опыту, физическим качествам и настроениям. Женщина рассматривается в девичестве, раннем замужестве, материнстве и так далее до старости. Ее реакция на возлюбленного, на поведение мужа, на любую заданную ситуацию определяют ее характер. Муки первой любви и разлуки, ревность и подозрение, боль отвергнутой любви и радость соединения — все эти разнохарактерные состояния изображает ее танец. Существует восемь различных видов героинь — найика, в зависимости от их отношений с найика, или героем. Это: *васакасаджжика*, которая украшает себя в предвкушении союза со своим возлюбленным; *свадхинабхартрика*, которая чувствует себя уверенной в любви; *кала хантарита*, которая разлучена со своим возлюбленным в результате ссоры; *вирахот кантхита*, которая расстроена разлукой; *кхандита*, разгневанная своего возлюбленного; *випралабха*, обманутая возлюбленным; *абхисарика*, идущая на встречу со своим возлюбленным, и *прошитабхарт-*

*рика*, у которой муж на какое-то время уехал. Выделяются еще три вида найика в зависимости от того, соединена или разлучена она со своим возлюбленным: *айога*, *вийога* и *самбога*. Найика также подразделяется на группы по возрасту и опыту. *Мудха* — неопытная, безыскусная в любви, молодая, застенчивая. *Мадхья* — молодая расцветающая девушка. Она может воспламениться страстью, но иногда бывает упрямой или непостоянной. *Праудха* — зрелая женщина, искусшенная в искусстве любви. Она умеет управлять мужчинами и знает, как одержать верх в любой ситуации. Социальное происхождение найика определяет, будет ли она *уттама* (принадлежащая к высшему классу), *мадхьяма* (к среднему классу) или *адхыма* (к низшему классу). Сюжет, выбранный для танца, определяет, какая именно найика будет изображена, и в соответствии с ним танцовщица создает свой образ.

Найика, или героиня, молод, полон жизненных сил, уравновешен, силен духом, искушен в любви. Это обычно гордый, но не эгоистичный человек, красивый, богатый, беззаботный, великодушный и с утонченным вкусом. Героиня подразделяется, в частности, по своему отношению к женщинам на *анукула* (верный и честный), *дакшина* (тот, кто любит всех женщин одинаково, включая и свою жену), *шаттха* (тот, кто говорит милые слова, но у кого живое сердце) и *дхриста* (тот, кого не волнует, что о нем говорят люди, и кто не признает свои ошибки).

Третий сценический персонаж, играющий небольшую роль в отношениях между найика и найика, — это *сакхи*, подружка героини. Сакхи поддерживает сближению возлюбленных. Она доверенное лицо обоим и сама искушена в любви. Она дает советы героине и способствует союзу возлюбленных, когда это необходимо, не скупясь на похвалы, упреки и притворную лесть. Она помогает героине с ее туалетом и, передавая записки от героя к героине и обратно, устраивает им свидания. Обычно она подруга детства героини, хотя, возможно, из менее обеспеченной семьи.

Найика, найика и сакхи имеют и метафорическое значение, что придает танцевальной форме духовную окраску. Найика представляет собой *атму*, или душу человека, которая стремится к союзу с *параматмой*, или высшей душой, символизируемой найика. В осуществлении этого стремления атме помогают родители, гуру, друзья и супруг — словом, все доброжелатели. Таким образом, хотя на первый взгляд танец посвящен эротике, он несет и философский смысл. Между эротикой и верой нет никакого противоречия, более того, они сливаются в единое целое. Каждый танцовщик трактует текст согласно своим способностям и своему пониманию жизни, любви и духовности. Вот почему один и тот же текст в трактовке разных исполнителей может приобретать разную глубину, окраску и смысл. Это одна из самых интересных черт индийского танца.

Хасты, или положения рук, облегчают исполне-

ние выбранной *сахиты*, или композиции. Некоторые названия хаст едины для различных стилей. В то же время в каждом стиле танца используются свои хасты, которые в других стилях встречаются редко или не встречаются совсем. В "Абхинайе Дарпане" перечислены 28 жестов одной руки и 24 жеста двух рук вместе. Каждая хаста может использоваться в определенном числе фигур, и, кроме этого, наделенный воображением танцор может углубить язык жестов и выстроить в танце целые предложения, стихи и рассказы. В качестве примера можно привести *патаку*, хасту одной руки, которая используется для того, чтобы описать ночь, реку, коня, жару, открывание и закрывание двери, улицу, равенство, обет, идеального правителя, волны океана, а также инфинитивы глаголов: резать, спать, восхвалять и т.д.

Положение рук в различных точках на теле или возле него и переход из одного состояния в другое имеют огромное значение для раскрытия идейного смысла танца. Комбинация двух хаст может изменить или развить смысл. Две руки вместе могут обозначать самостоятельные или дополняющие хасты. Так, левая рука в хасте *аланама* над головой слева означает луну, а правая рука в хасте *патака* подразумевает свет. Вместе они означают лунное сияние.

Число возможностей танцовщика бесконечно. Часто подчеркивается, что хороший танцор не просто исполняет хасты, он разговаривает со зрителем. Изменение скорости движения рук, создание групп хаст крайне важно для передачи смысла танца языком жестов. Танцор быстро меняет положение тела, хасты, настроения. Он как будто выполняет огромное количество движений одновременно, и трудно представить себе правила и ограничения, которых он придерживается. Отказ от традиционных шаблонов равносителен отказу от традиции. И тогда, несмотря на индивидуальный подход к теме, в танце исчезает его классичность и стилизация, он превращается в *локадхарми*, или пластическое просторечие невысокой эстетической и духовной ценности.

Правильно говорят, что танцовщик должен уметь "петь губами, передавать смысл песни жестами рук, выражать бхаву глазами и отбивать тал ногами" ("Абхинайя Дарпана" Нандикешвары).

Неувядаемое правило гласит:

Куда движется рука, туда должен следовать и глаз,

Куда движется глаз, туда должен следовать и разум,

Куда движется разум, там создается бхава, где создается бхава, возникает раса, или чувство.

Эту мысль можно развить следующим образом:

Пусть рука выпянется как можно дальше. Куда не достает рука, пусть полетит взгляд. Куда не может полететь взгляд, пусть устремится разум.

Там, куда устремился разум, создается бхава, где создается бхава, рождается раса.