



# Бхарата Натьям



Бхарата Натьям — утонченная и сложная форма танцевального искусства штата Тамилнад. Это динамичный, земной и очень четкий стиль танца. Ему присуще разнообразие движений с упором на пригибывание, прыжки и повороты. Основные фигуры — уравновешенные позы с вытянутыми руками и ногами, что придает танцу некоторую линейность. В этом танце в равной степени чувствуются красота и сила, замедленность и убыстренность, чистый танец и пантомима. Этот стиль одинаково пригоден как для сольного, так и для группового исполнения. Профессиональные танцовщицы глубоко понимают идейное и философское содержание индийских мифов и легенд и к тому же прекрасно владеют техникой танца. Передача различных форм поэтического текста представляет собой настоящий экзамен профессиональному мастерству танцовщицы. Она исполняет роль главной героини произведения и изображает ее разнообразные состояния. Чтобы уметь выразить мельчайшие оттенки чувств, танцовщица должна быть по-настоящему творческой, вдохновенной личностью. Именно умение танцовщицы передать сюжет танца на разных смысловых уровнях и привлекает внимание аудитории. При сольном исполнении индивидуальность трактовки зависит от возраста танцовщицы, ее подготовки, художественного вкуса, опыта, знаний и таланта.

Широко распространено мнение, что название стиля Бхарата Натьям означает "индийский танец". Это недоразумение вытекает из всеобщего признания этого классического стиля танца штата Тамилнад как в Индии, так и за рубежом. Однако его преданные поклонники отмечают, что это название появилось не более пятидесяти лет назад. Ранее его называли то *садир качери* (*садир* — танцовщик, *качери* — зрители), то *чиннамела* (маленькая аудитория, в отличие от *перийамела* — большого количества публики), то *дасиатта* — от храмовых девадаси, которые его исполняли. Более правдоподобна версия, что Бхарата состоит из первых слогов следующих слов: *бхава* (чувство), *рага* (мелодия) и *тала* (ритм) — и оно как бы объединяет три столпа, на которых основан стиль. Существует еще одна гипотеза, согласно которой стиль Бхарата Натьям, строго придерживающийся заветов "Натьяшастры", получил свое название в честь мудреца Бхараты, составителя этой древней книги.

Бхарата Натьям уходит корнями в индуизм, а конкретнее — в индуистские мифы и ритуалы. Это особенно проявляется в текстах, отбираемых для исполнения, в скульптурных изображениях танцовщиц в древних индуистских храмах и в самой философии этого танцевального стиля. Скульптуры в южноиндийских храмах рассказывают о том, как музыка и танец были переданы людям самими богами и богинями. Сарасвати, изящная супруга Брахмы Творца, играет на вине

12. С трех точек показана фигура чистого танца. Вытянутые руки и нога танцовщицы создают ярко выраженную прямую линию.

и олицетворяет всю мудрость, все уточненное и доброе, что есть в живых искусствах — музыке, живописи и танце; Нараяди — великий ищущий танцевальной музыки. Существует огромное количество разнообразных изображений танцующих Шивы и его сына Ганеши, а также многочисленные скульптуры *анора* (небесных танцовщиц) и *сандхаровов* (небесных музыкантов) при дворе богов — все они увековечены в камне в бесчисленных храмах по всей стране.

Поэтому совершенно очевидно, что духовное значение Бхарата Натъям нельзя игнорировать. Индуизм называют "живой религией". В каждом мифе есть мораль, которая просто-напросто учит этике каждодневной жизни и ее связи с трансцендентальным. События развиваются на очень простом, человеческом уровне, что привело к некоторому упрощению и в исполнении танца; при такой трактовке возвышенное может показаться весьма приемлемым.

До начала XX века танец был составной частью храмовых обрядов. По традиции храму покровительствовал местный правитель или высший представитель местной власти. Танцовщица, ее гуру и их музыканты пользовались большим уважением и находились на содержании храма. Во время религиозных процессий танцовщица выступала впереди повозки, на которой везли изображение божества. Она прекрасно знала храмовый ритуал, правила жертвоприношений и молитв и играла важную роль носительницы приношений к изображению божества. Танцовщица почиталась женой бога, и ее важнейшей обязанностью было участие в церемониях, связанных с его культами. Это напоминало положение верховной жрицы в храмах Древней Греции. Ее называли *деваиди*, служанкой бога. Сам танец, помимо сложной ритуальной церемонии, исполнялся и в других случаях в подходящее время, при благоприятных обстоятельствах, например по случаю фестивалей, коронации, бракосочетания, рождения сына или вхождения в новый город или дом. Территория вокруг храма считалась единственно удобным местом, где могли собираться люди, чтобы посмотреть танец. Сама танцовщица была богатым и уважаемым человеком.

Во время британского правления танец начинает утрачивать свое ритуальное значение. Деваласи стали танцевать при дворах принцев и в домах богатых землевладельцев. Поэты восторженно воспевают величие их покровителей, а танцовщицы исполняли танцы на их стихи. Храмовая танцовщица превратилась в придворную, часто пользующуюся дурной репутацией. Тяжелая политическая обстановка в стране и новое понимание социально-культурных ценностей образованными и зажиточными индийцами отрицательно сказались на их отношении к искусству танца. Социальный статус танцовщицы упал, тань была брошена на само искусство, и общество оказалось лишенным возможности наслаждаться Бхарата Натъям на протяжении многих лет.

Может быть, именно угроза полного исчезновения Бхарата Натъям и стала причиной размаха движения за его возрождение и возвращение танцу былой славы. Инициатива Баласарасвати и Раджалакшми была подхвачена Рукмини Деви и И. Кришна. Музыкальная академия Мадраса внесла большой вклад в дело возрождения танца, предоставив Баласарасвати площадку для публичных выступлений. Излишний уклон в сторону эротики вскоре был выправлен, и в исполнение Бхарата Натъям снова вернулись хороший вкус и эстетическая тонкость. Первое публичное выступление Рукмини Деви в 1935 году ознаменовало собой необратимость возврата к старому.

Примерно в то же время Тед Шоун, Рут Сен-Деви и Раджни Деви привносили традиции индийского танца в свои постановки в США. Рам Гопал, Удай Шанкар и другие совершали паломничество в деревни таких великих *наттуванаров* (учителей танца), как Минакши Сушарам Пиллай и Повни Пиллай. Были основаны учебные заведения, как, например, Калакшетра Рукмини Деви.

Бхарата Натъям — многогранный вид искусства. Он включает в себя музыку, поэзию, драматическое искусство и пантомиму. Рассматривая важнейший аспект этого стиля, а именно иритту (чистый танец), следует прежде всего принимать во внимание положение тела и рук, движения танцора в соединении с музыкальным контекстом. Ритм, основная составляющая часть танца, вплетается в мелодию, поэтому важно знать, какая музыка и какие ритмы сопровождают иритту. Иритта — сердце танцевального стиля, а ириття — его душа. Мелодия, ритм и стихи — его постоянный аккомпанемент и источник вдохновения.

Согласно "Абхинайе Дарпане", которой и сегодня строго придерживаются приверженцы Бхарата Натъям, существует десять основных положений тела. Однако *наттуванары* редко пользуются санскритскими терминами, предпочитая на занятиях с учениками прибегать к более простой тамильской терминологии. Поэтому вместо *айата* они обычно употребляют *араиманди*, что по-тамильски означает просто "полусидя". Таким же образом *мураманди* означает "полностью сиди", это положение на корточках, когда танцовщица сидит на носках с разведенными в стороны коленями. Из этого положения исполнительница переходит в *мотита*, когда колени поочередно опускаются на пол, или *паривасучи*, когда одно колено упирается в пол, или *самасучи*, когда оба колена упираются в пол. Гуру и танцовщицы могут по-разному трактовать и выполнять эти позиции. Однако чисто зрительное восприятие основных поз дает ясное представление о стилевых границах этого танца. Это основная структура, в рамках которой работает танцовщица.

13. Танцовщица в триумфальной позе Нартани-Шива, олицетворяющей танца. Правая рука символически держит *дамару* — маленький двухмембранный барабан, ударяя в который Шива, по преданию, произвел первые звуки, творящие мир.





Руки в Бхарата Натьям обычно симметрично располагаются по обе стороны тела. Существуют положения рук над головой, вокруг тела и позиции, при которых руки вытянуты вниз или в стороны на уровне плеч. Симметричное расположение рук по обе стороны тела передает взаимоотношения танцовщицы со вселенной. *Натьярамбха*, или "начало танца": руки перед грудью, не выдаваясь за контуры тела; расслабленная поза, при которой руки опущены вдоль тела, — *доллахаста*. В этой позиции часто изображаются скульптурные танцовщицы.

Во всех этих позах положение пальцев может меняться, но в ритте они не несут никакой особой смысловой нагрузки, а лишь придают танцу изящество и разнообразие. Хасты в ритте (сюжетном танце) имеют определенный смысл.

Ритта по возможности должна передавать чистую радость, не замутненную различными радами. Если эти настроения ощущаются, ритта теряет свой от природы оптимистичный характер.

14. Фигура ритты, или чистого танца. Танцовщица находится в позе аята мандала, полусидя. Левая рука — в положении натьярамбха, одним из важнейших положений Бхарата Натьям. Фрагмент Аларипу — танца, исполняемого в начале программы.

15. Необычная поза сидя, при которой одно колено опирается на пол, а другая нога вытянута в сторону.левой рукой в положении алападма танцовщица изображает спутанные волосы бога Шивы, а правой рукой в положении хамсасья — реку Гангу, стекающую с его головы.



16. Жесты девушки, обматывающей сари вокруг головы, а потом робко прикрывающей лицо, стали символом нерешительности и застенчивости.

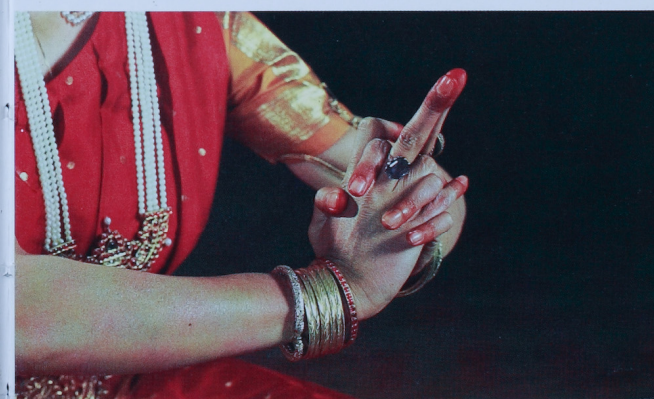
17. В индийской литературе и танце молодая найика (героиня) часто по живости и застенчивости сравнивается с робким и осторожным олененком.

18. Скрепленные мизинцы обеих рук означают близость и дружбу. И наоборот, так же соединенные указательные пальцы – символ вражды.

19. Это положение рук и пальцев означает, что васака саджижа найика держит сосуд с ароматной водой, которую она брызгает на постель в ожидании прихода своего возлюбленного.

Внимание зрителей от линии тела танцовщицы и ее движений отвлекается на выражение лица. В этом отличие индийского танца от западного балета, где на выражение лица балерины и ее движения большое влияние оказывает та роль, которую она играет. Танцовщица Бхарата Натьям, если она не участвует в спектакле, должна воздерживаться от отвлекающей внимание манерности. Необходимо понимать, что нритта – не средство выражения различных настроений танца, это просто его красивый эпизод.

Система выстраивания *адаву*, ряда статичных поз, связанных между собой таким образом, чтобы создавалось движение, была впервые четко сформулирована лет сорок назад. Обучение им было случайным, в некоторых школах такое положение сохранилось и по сей день. Ученицы часто изучали предмет в целом, рассматривая каждое движение в отдельности только тогда, когда оно встречалось в хореографии. Отсутствие хороших пособий и излишняя торопливость в завершении курса со стороны учителей и сейчас приводят к недостаточному овладению студентами азбукой стиля. В результате танцовщицы часто имеют довольно смутное представление о построении стиля танца. К счастью, в настоящее



время гуру начали систематизировать свои программы, что позволило ученикам разных школ пользоваться ими.

Рукмини Деви была первым систематизатором обучения Бхарата Натьям. Она разработала свою систему "развития адаву", с тем чтобы ученик постепенно переходил от простых движений к более сложным: от статичных фигур к фигурам, выполняемым в движении; от движений, выполняемых в араиманди, к движениям в более сложных положениях, затем к поворотам и прыжкам и, наконец, к фигурам с очень сложной комбинацией положений рук и ног. Ее вклад в обучение Бхарата Натьям неизмеримо велик, и разнообразие движений и фигур этого стиля танца в настоящее время во многом обязано ее таланту и творческому гению.

Во время обучения также очень важно придерживаться системы, при которой ученица овладевает каждым движением, проходя через три скорости его исполнения. Это придает ей чувство равновесия и позволяет танцовщице овладеть основным ритмом на самой ранней стадии обучения.

Для обозначения простейших па в Бхарата Натьям повсюду со временем были приняты тамильские названия. Часто можно видеть, как в Бхарата Натьям танцовщица топает по полу подошвой, выдвигает пятку вперед или в стороны в *прекханама*, скользящим движением ведет ногу по полу, сама быстро перемещаясь вбок, вытягивает руки и ноги в разных направлениях, совершает прыжки с носков, вращения, движения, выполняемые в *мураманди* (на корточках на полу), а также исполняет некоторые па, присущие только этому стилю, которыми заканчивается танцевальный эпизод.

Комбинация фигур в танце позволяет быстро менять направление движения тела. Некоторые фигуры кажутся энергичными, другие – мягкими, одни выполняются на месте в ритме танца, другие выпадают из него, некоторые позиции предусматривают большую свободу движения в стороны, другие же исполняются танцовщицей с определенной целью выхода вперед из глубины сцены. Повороты и прыжки позволяют осуществлять движения по всему пространству сцены и движения на полу. Все это предоставляет хореографу богатые возможности для составления разнообразнейших композиций. Хорошая танцовщица может очень эффектно станцевать даже небольшую комбинацию нритта. Исполнение продолжительных комбинаций не свидетельствует о мастерстве танцовщицы, оно скорее говорит о ее выносливости и самоконтроле.

С течением времени образовались различные школы, делающие упор на разные аспекты чистого танца. Цель одной – подчеркнуть изящество, другой – четко обозначить линии тела, третья разрабатывает сложные и продолжительные ритмические фигуры и их перестановки в танце. На самом деле танцовщица любой школы должна



в равной степени владеть всеми тремя аспектами чистого танца и не прикрывать свое неумение разговорами о личном предпочтении того или иного направления.

В чистом, или абстрактном, танце танцовщицы сейчас излишне зависят от фигур, представленных в скульптуре. Создается впечатление, что мы подсознательно поменяли роли, ищем образцы в статическом воспроизведении жизни, а не в самой жизни. Дать реалистическое отражение жизни намного труднее, нежели создать глубоко стилизованную интерпретацию. Стилизация, конечно, представляет танцовщице возможность усилить тот или иной нюанс, что само по себе уже искусство.

Бхарата Натьям основан на музыкальной системе карнатак и его ритмических циклах, или талах. Музыкальный аккомпанемент должен содержать ритмический потенциал для чистого танца и соответствующее литературное содержание для сюжетного танца. У *мридангама* — основного ударного инструмента южной Индии — один корпус, в отличие от северного табла, который состоит из двух отдельных частей — с более низким и более высоким регистром, на каждом из которых играют одной рукой. Слоги, или ритмические звуки, мридангама присущи именно Бхарата Натьям, их произносят или поют как аккомпанемент абстрактным частям танца — нритте. Как в музыке ноты имеют названия (са-ри-га-ма-па-дха-ни), так и в танце есть барабанные слог: тат-дхита, така-дхими, нака-джхам, тадхинджина и т.д. Различные комбинации этих фраз во время их звучания придают фрагментам чистого танца — нритты — пикантность и выразительность. Комбинации таких фраз называются *джати*, и в любом танцевальном представлении виртуозность и мастерство натуванара определяются правильным построением этих джати в сложные ритмические фигуры в определенном временном цикле.

Слово *тала* происходит от слова, обозначающего "поверхность ладони", которой отбивается ритм. Существует гипотеза относительно слова "тала", согласно которой оно состоит из первых слогов двух слов: тандава и ласья, что романтически подразумевает слияние мужского и женского начал или форм ритма. Существует семь тала. Каждая из них может использовать любой из пяти вариантов джати, что дает нам в целом 35 различных тала.

Такова вкратце основа, на которой построена система тала. Теория тала оставляет ученому широкое поле деятельности. Неспециалисту, однако, достаточно понять, что эти пять джати позволяют в большой степени варьировать настроения и ритм в любом цикле тала. Ритм, или *калапрамана*, музыкальной фразы может быть медленным (*виламбит*), средним (*мадхьям*) или быстрым (*дхуритам* или *дхурт*). Важно уметь чувствовать изме-

20. Красивейший фрагмент нритты — чистого танца, когда танцовщица выполняет фигуру (мураманди) сидя на полу.



21. Нежная сцена абхнаи (драматической выразительности) из аштапади. 1) Герой, Кришна, наслаждается красотой лица своей возлюбленной Радхи, которое он сравнивает с полной луной. 2) Кришна умоляет ее позволить ему обладать ее красотой. 3) Представляет себе момент, когда он поцелует ее, и преисполняется радости при мысли об этом.

22. Фигуры, при которых колени касаются пола, присущи только Бхарата Натьям. На снимке показаны три движения этой фигуры: сначала танцовщица касается пола коленями, затем делает шаг назад, вставая на одно колено и готовясь к пируэту, потом выполняет пируэт и, выпрямившись, застывает в позе стханаки.





нения ритмического рисунка, что позволяет исполнителю и зрителю полнее насладиться ритмическими вариациями.

Второй важнейший аспект Бхарата Натьям — ритм, то есть сюжетная часть танца, передающая идейно-тематическое его содержание. Здесь используются жестикация и мимика, это наименее разработанное направление стиля. Абхиная (в узком смысле слова означающая выражение лица), без сомнения, наиболее тонкая из двух составляющих ритма, она требует личного сопереживания, личного вдохновения и способностей, намного превосходящих рамки любой программы обучения. Чтобы суметь передать эмоции, танцовщица должна быть чувствительной, в высшей степени творческой натурой, способной сосредоточиться, незаторженной, вдохновенной и прекрасно понимающей сахитью или стихи, которые она исполняет. И наконец, но далеко не в последнюю очередь, она должна тонко чувствовать настроение музыкального сопровождения стиха. Здесь мы не называем еще и знание теории, но это только потому, что известны выдающиеся мастера танца, у которых знание жизни и личные наблюдения были столь глубокими, что они смогли достичь высоких эстетических результатов, не имея теоретических познаний.

Практически к абхинае относят жестикацию, положения тела и движения. Изучение спектра физических возможностей танцоров, описанных в древних текстах, представляется излишней роскошью для подлинно одаренного и вдохновенного танцора. Каждый танцовщик должен черпать из этого богатого источника применительно к своим физическим, умственным и драматическим способностям и талантам. Главное же — понять сценическое настроение и исполнять свою роль, не слишком заботясь о технической виртуозности. Совокупность знаний по истории танца является хранилищем памяти, из которого будут возникать нужные эмоции, бессознательно обретая физическое воплощение. В этом смысле абхиная является не искусством или ремеслом, а спонтанным индивидуальным выражением.

Абхиная несет определенные настроения, она в высшей степени сложна и живописна, но абхиная в исполнении плохо подготовленной или малоэмоциональной танцовщицы может стать карикатурой на человеческие чувства. Большинство нюансов танца также зависит от стихов и песен, включенных в контекст. Танцовщице следует знать общественные настроения и морально-этические нормы периода написания стихов.

Бхарата Натьям — это одновременно абстрактный и сюжетный танец, ритма и ритм. На практике в настоящее время отдается излишнее предпочтение чистому танцу. Так, сегодня часто можно

встретить в программах захватывающие номера, исполняемые в быстром темпе, основанные целиком на ритме. Эти танцы в духе времени. Однако репертуар танцовщицы должен определяться прежде всего ее способностями, а не вкусами публики.

Баласарасвати, легендарная царица абхинаи, предпочитала сюжетный танец. Натура яркая и чувствительная, она посвятила всю свою жизнь исполнению падамов. Ее талант и вкус в этой области не знали себе равных в период после возрождения танца. Причин тому много, и что интересно, они вскрывают как раз те факторы, из-за которых хорошая абхиная постепенно превращается в вымирающее искусство. Прежде всего, нет никакого сомнения в том, что Баласарасвати потратила многие годы на изучение падамов. Не вызывают сомнения и ее исключительные познания в области музыки, явившиеся результатом того, что в детстве она получила хорошее музыкальное образование. Чувство музыки — это не просто умение определить рагу или понять возможности выбранной гаммы или даже умение петь. Это способность почувствовать, как может быть пропето каждое слово, посмотреть на него с разных сторон, поиграть им, овладеть его смыслом, чтобы включить в него свое собственное понимание темы и показать те оттенки, которые именно она как исполнительница в нем нашла. Ее мать учила ее и пела ей. Такое счастье редко кому выпадает. Слова и идеи в ее руках были игрушками, а хасты — неосознанным выражением мысленных картин. Она так глубоко проникала в настроение раги, что могла воспарить в прекрасный мир стихов и музыки.

Злоупотребление абхинаей, когда лица искажают ненужные гримасы, а чувства буквально "разыгрываются", — ошибка зрелого танцора. Для детей же это достижение, которое в своей невинности может считаться даже привлекательным. Для того чтобы глубоко, прочувствованно и по-своему передать эмоцию, танцовщица должна прежде всего прекрасно знать текст стихов. Затем уметь передать певиче свою конкретную трактовку музыкальной фразы, выраженную в определенных движениях. Певича также должна владеть музыкальным искусством в совершенстве и помогать танцовщице высокохудожественно исполнить танец. Мало просто пропеть фразу — надо спеть ее с чувством и в нужный момент. Такая взаимозависимость в творческой работе и составляет магию абхинаи. Здесь важны два момента. Во-первых, для фрагментов танца, в которых главенствует абхиная, нужна хорошая певича, и, во-вторых, между певичей и танцовщицей необходимо тончайшее взаимопонимание в отношении сюжетной трактовки и нововведений, подлинное "слияние душ". Два человека должны творчески помогать друг другу, взаимно углубляя трактовку темы.

При выборе локадхарми (реалистической трактовки темы) или натьядхарми (стилизованного аспекта) танцовщица руководствуется, вероятно,

23. Две позиции одного алаву, или движения, выполненного из сложной позы сиди, спиной к зрителям, с руками, сложенными на груди. Четкие линии, создаваемые вытянутыми по диагоналям конечностями, придают Бхарата Натьям ощущение силы и линейной упругости.



вкусами публики. Общество предоставляет танцовщице право решать, как подать идею танца — реалистически или тонким намеком. Сегодня можно нередко видеть, как исполнительница отступает от классических традиций, что свидетельствует об исчезновении стилизованного и почувствованного подхода. Намек, нюанс, утонченность — это признаки классических форм любого вида искусства во всем мире. Чтобы оценить их, и танцовщица и зритель должны быть достаточно "культурны" — уметь не просто разбираться, пусть даже очень хорошо, в какой-либо определенной форме искусства, но обладать глубокими познаниями жизни народа и его творчества. В таком случае раса — это не просто чувственное удовольствие, но и эстетическое наслаждение. Танец облачается в прекрасные одеяния из поэзии, музыки, формы, ритма и движения. И выразительные средства поднимаются до уровня творчества, вызывая радость у зрителей.

Старая как мир концепция найака-найика, разумеется, переживает давление нового поколения, требующего реалистического подхода к трактовке темы. Сейчас часто исполняются, особенно молодыми любителями, танцы, связанные с шутками юного Кришны в бытность его пастухом, а также с Муруганом или Картикеей. Более редки случаи, когда темы танца берутся из народного творчества. Появились новые интересы, и все большее число танцовщиц пытается включить в свои программы новые сюжеты, заимствованные из санскритских, тамильских или телугских источников. Однако до сих пор не исчерпан и не разведен океан сюжетов, посвященных различным поворотам темы найака-найика. Знатоки с готовностью отмечают это, но такое положение сложилось потому, что мало кто из учителей музыки обучал падамам так, как положено обучать, прежде всего сосредоточивая внимание на идее песни. Те немногие танцовщицы, которые владели секретами исполнения падамов, унесли их с собой. Академии практически ничего не сделали для сохранения этих богатств. В результате утеряно огромное сокровище, принадлежавшее не какой-либо отдельной танцовщице, а всей нашей национальной культуре.

Подлинная красота падамов заключается в медленном и изящном темпе, в котором они должны исполняться, и в характерной музыке. Рага соответствует настроению изображаемого героя, ситуации и времени действия. В распоряжении танцовщицы — огромный холст, на котором она может писать картину. Прежде всего определяется, какой именно из восьми типов героинь она изображает и к кому она обращается (подруге, герою или кому-нибудь еще). Ее возраст, искушенность в любви, состояние ее отношений с найакой (она разлучена или соединена с ним), ее характер, темперамент и репутация, время дня (утро, день,

24. После энергичного вертикального прыжка из положения стоя танцовщица вытягивает руку и ногу, замирая в позе, полной гордой выразительности.



25. В Бхарате Натям танцовщица может в момент завершения прыжка приземлиться на носки в положении оиди на полу. Руки оказывают лицо, кисти повернуты вперед в позе катанамукха хаста.

26. Сцена из падама, в которой найка смущенно подтверждает свою любовь к герою.

27. Сцена, в которой найка, страдая, отверачивается от своего веролюбного возлюбленного.

закат, ночь или рассвет), время года и погода (весна, лето, зима, дождь или гроза), район, в котором происходит действие падама, или место нахождения героини, животные, деревья и цветы, связанные с этим местом (горой, лесом, городом или берегом реки), — все эти факторы имеют огромное значение для создания множества нюансов, которые могут быть вплетены в относительно крошечный текст падама или как варианты, или как определяющие моменты заданной темы. Каждый из них влияет на изображение ситуации и раскрытие содержания текста. Простой дословный перевод текста на язык жестов свидетельствовал бы о поверхностном понимании и соответствующей трактовке падама.

В этой связи большое значение имеют возраст, образование, интересы, опыт, знания и талант танцовщицы. Падамы охватывают такой широчайший спектр человеческих эмоций и настроений, что их тематическое содержание не знает границ времени и возраста. Опыт любви универсален, он вне времени, а вот продолжают ли мальчишки, как юный Кришна, воровать масло или кататься верхом на павлинах — весьма сомнительно. Однако для тех, кто ценит и понимает мифологию и философию Индии, и в этих темах скрыто старое как мир очарование, сохранившееся на протяжении многих столетий. Важна не форма, важен дух.

Репертуар сегодняшних танцовщиц постепенно расширяется, включая в себя все новые и новые сюжеты. Так же верно и то, что исполнительницы классического танца отказались от некоторых популярных ранее сюжетов.

Около двух столетий назад знаменитый квартет Танджавур (четыре брата — известные мастера танца и музыки) ввел общепризнанные хронологические рамки развития танцевального сюжета. Эти рамки сохранились и по сей день.

Эта форма традиционного исполнения начиналась с *аларипу* (танец-заклинание, без стихов), переходила в *джатисварам* (фрагмент чистого танца, где музыкальным сопровождением служат *свары*, или ноты выбранной раги), *шабдам* (выразительный эпизод, основанный на шабде—слове) и *варнам* (*piece de resistance* — часть танца, включающая все аспекты танцевального стиля); музыка состоит из стихов и сопровождения ударных инструментов — барабанных слогов. За этим следуют падамы и *джавали* (стихи, выбранные для представления), *тиллана* (фрагменты чистого танца, выполняемые в быстром темпе и требующие от танцовщицы высокого мастерства движения; музыка резкая, пение барабанов подчиняется заданному ритмическому циклу) и *илока* (куплет на санскрите, обычно религиозный). Далее программа может включать *каутуван* и *пушпан-джали* (танца-заклинания), *аштапади* (строфа из песни Джаядевы), *киртанам* (сочетание сюжетного стиха и фрагментов чистого танца) и различные другие стихотворные тексты, заимствованные из древних санскритских сочинений. Программа может также содержать любые другие стихотворе-





ния, которые танцовщица считает пригодными для исполнения, на любом местном языке — не только на телугу, тамильском или санскрите.

Двадцать лет назад исполнительницы классического танца часто включали в свои программы змеиный танец с кувшинами или огнями, свидетельствующий о фольклорном влиянии и представлявший коммерческий интерес. Сегодня эта мода прошла.

В прошлом танцовщице аккомпанировал оркестр, находившийся за ней на сцене. В него входили один или два нattuванара, которые играли на тарелках и пели песни, мальчик, единственной задачей которого было поддерживать одно-

28. Вверху. Танцовщица отклоняется назад в позу, передающей покой медитативного сна Вишну. Правая рука — в патака, левая рука, опущенная параллельно линии ноги, — в долахасте, полной спокойного достоинства.

29. Танцовщица вытягивает руки к полу, к параллельно выставленной вперед ноге; кисти — в позу алападама.

образный монотонный звук, или *шрути* (высота тона), при помощи маленького ящика, и кларнетист. Кларнет, некогда весьма популярный, позже был заменен флейтой. Этого требовала "Абхйнаия Дарпана", и такое положение сохранялось до 20-х годов нашего столетия, когда изменились сценические условности. В современных концертах музыканты сидят справа от танцовщицы, ближе к переднему краю сцены. В состав оркестра входят нattuванар, певица, исполнитель на *танпуре*, сменившей примитивный ящик *шрути*, флейтист, скрипач и музыкант, играющий на вине.

*Мридангам* — важнейший ударный аккомпанирующий инструмент, придающий всей программе энергию и единство. *Гата* (горшок) и *ганджипа* — также ударные инструменты, но их не часто можно услышать в танцевальных программах, хотя иногда они и используются, чтобы придать танцу определенную окраску.

Флейта, вина и скрипка — аккомпанирующие инструменты, передают настроение программы. Нattuванар и исполнитель на мридангаме играют



важную роль в поддержании заданного темпа и сложных ритмических рисунков танца. Оба эти музыканта должны хорошо знать смены ритма, которые собираются включать в свою программу танцовщица. К счастью, вина все чаще используется в подобных выступлениях, где прежде единственным струнным инструментом была скрипка.

Исполнители индийских классических танцев внешне очень эффектны. Танцовщица Бхарата Натьям не исключение. Она одета в красочный костюм и имеет такое количество драгоценностей, что непонятно, как она вообще может передвигаться — не то что самозабвенно танцевать.

Волосы танцовщицы заплетены в косу. В них вплетены цветы и украшения. Традиционное головное украшение состоит из длинного плоского обруча, охватывающего голову и окаймляющего лицо, и двух больших круглых заколок на темени по обе стороны пробора, символизирующих солнце и луну. На черных волосах эти золотисто-красные украшения смотрятся на редкость выигранно. Танцовщица также надевает золотые браслеты, цепочки на руки, ожерелье с большой подвеской в середине, колье, пояс, браслеты для ног и колокольчики. Подобные украшения имеют исполнительницы и других форм индийского классического танца. Металл украшений может быть разным в зависимости от стиля танца, так же как рисунок и употребляемые камни. В Бхарата Натьям используют красные, белые и зеленые

полудрагоценные камни, оправленные в золото или позолоченное серебро.

Костюм танцовщицы составляет богатое сари из Канчипурама. Канчипурам — город, знаменитый своими прекраснейшими шелковыми сари с традиционным, вышитым золотой нитью орнаментом по краям. Для сцены предпочитают обычно контрастирующие цвета, такие, чтобы цвет орнамента выделялся на фоне самого сари. С танцем Бхарата Натьям обычно ассоциируются горчичный, зеленый и красный цвета.

Сари надеваются по-разному, длина их, как правило, чуть ниже икры. Сейчас в моде шитые костюмы, имитирующие сари. Благодаря костюму танцовщица сохраняет опрятную внешность и избавляется от необходимости обматывать вокруг себя шесть ярдов тяжелой материи. Популярность завоевал пижамный стиль костюма, обеспечивающий большую свободу движений. Этот вид костюма появился под влиянием одежд скульптурных богов и небесных апсар. Ткань одежды впереди изящно ниспадает складками. Верхняя часть сари покрывает одно плечо, а *паллу*, или конец сари, с одной стороны на талии держит золотой пояс. Складки собираются впереди в центре талии, чтобы подчеркнуть важнейшие движения танцовщицы. Когда танцовщица выставляет колено вперед или в сторону, складки распрямляются. Во время танца это помогает привлечь внимание к линии движения.



30. Вихрь движений танцовщицы, пересекающей сцену. Совершенно правильно выбранная хаста алападама символизирует распустившийся цветок лотоса.