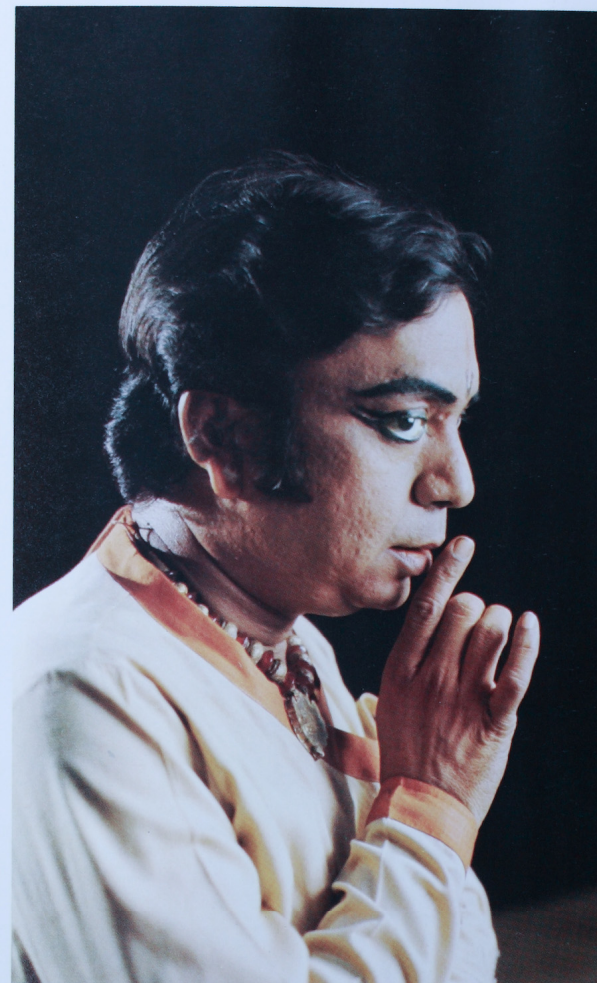


Катхак





47. Мастер гхараны Лакнау Пандит Бирджу Махарадж изображает застенчивую юную героиню, мягко отталкивающую от себя своего возлюбленного. Лучшим комплиментом его проникновенному танцу может служить то, что зрители забывают про его внешность и возраст.

48. Бирджу Махарадж, рассказывая в танце о проделках Кришны в детстве, как будто действительно превращается в шаловливого и милого ребенка.

Катха кахе со катхак — "тот, кто рассказывает историю, — *катхак*". Бесчисленное множество сюжетов и мифов всего мира поведали нам историю человека. В Индии герои и героини как народного, так и классического искусства, — боги и богини, короли и королевы. С древнейших времен сценические представления легенд с их участием являлись популярнейшей формой народного развлечения, а рассказчик или актер вскоре становится настоящим художником, постоянно совершенствующим свое мастерство в чтении стихов, пении и танце. Занятие этими видами искусства передавалось по наследству и могло снискать исполнителю и его роду славу и уважение. С годами искусство повествования принимало различные зрелищные формы, развиваясь в народную и классическую драмы — обе они были выражением жизненных радостей и мук. Классическая драма, подчинившись законам общепринятого языка жестов, с глубоким пониманием изображала различные стороны человеческого характера. Профессиональный рассказчик являлся большим знатоком эпоса и мифологии, верований и обычаев, деревенских легенд и местных сказаний. Он оживлял свое искусство при помощи стихов и песен, выражавших страстность, перерастающую в *абхинайю* — исполнение эпизода в живой и захватывающей манере с использованием мимики. Из этого естественным образом возникла новая художественная форма, и вскоре *катхаки* получили известность как опытные музыканты и танцоры.

По преданию, они были столь искусны в своем ремесле, что порою катхак мог держать в напряжении всю деревню, рассказывая какую-нибудь историю и используя в качестве аксессуара порою один лишь шарф. Обмотав шарфом голову, он становился храбрым героем повествования; изменяя позу и повязывая его на талии, он превращался в коварного злодея; когда он изящно покрывал им волосы, он становился прекрасной юной героиней; когда же размахивал шарфом над головой, действительно казалось, что он мчится на черном жеребце.

Танцоры Бхавани, штат Гуджарат, могут служить современным примером стиля Катхак давно минувших времен. Основным элементом было повествование, и по случаю таких событий, как свадьба, рождение ребенка или фестиваль, в храме или на деревенской площади устраивались празднества с музыкой и танцами. Со временем храм повсеместно перестал служить основным центром танца. Социально-экономические факторы всегда влияли на развитие всех видов искусства, и это особенно заметно на примере Катхака. Региональная политика, религия и общество определяли и до сих пор определяют перемены, и даже сегодня необходимо повлиять лишь на небольшую, но авторитетную группу людей, чтобы изменить общее направление. С Катхаком это происходит постоянно.

Расцвет вишнуитского культа в северной Индии в XV веке и последовавшее за ним религиозное



движение *бхакти* привели к возникновению совершенно новых поэтических и музыкальных форм. Бхакти — религиозное движение, имевшее глубокое социальное значение, — отражало неприятие простым народом индуизма брахманов, с его замкнутыми ритуалами, непонятными священными текстами на санскрите и жесткой иерархией. Движение породило новую школу поэзии и музыки. К примеру, Мирабаи и Сурдас писали проникнутые религиозным духом стихи о тоске и расставании, выражавшие стремление человеческой души к единению с богом. В качестве метафоры для передачи смысла послужила тема любви Радхи к Кришне. И действительно, тема Радхи и Кришны становилась все более и более популярной, и богатое созвездие ее символов проникло в различные диалекты и языки. Так, в районе, известном под названием "Браджд" (Матхура, в западной части штата Уттар-Прадеш), возникла Раас-лила как сочетание музыки, танца и повествования, которое служило для представления легенд о Кришне — особенно мотива Радха-Кришна и историй о шалостях Кришны с *гопи*, или пастушками.

Хотя Катхак был прочной традицией поклонения божеству в вишнуитскую эпоху, нашествие Моголов придало ему новый импульс. Из дворика храма танцор переместился в дворцовый зал, а это повлекло за собой изменения в манере представления.

Литературное содержание уступило главенствующую роль более привлекательным движениям тела. Привлечение внимания к эротическим элементам в танце было схоже с характерной чувст-

венностью новых музыкальных форм, также получивших развитие в то время для удовлетворения вкусов королевского двора.

В период правления могольских императоров наиболее популярными музыкальными формами стали *кхайал* и *дхрупад*. Для передачи эмоций, как выяснилось, очень подходили *тхумри*, *газель* и *бхаджан*. Своими корнями Катхак восходит к *киртанам*, то есть музыкальным композициям, используемым в Раас-лила Кришны, а также к *киртанам* школы дхрувапад, которые исполнялись певицами как часть религиозного ритуала в храмах. Тот факт, что эти традиции живы и по сей день, красноречиво свидетельствует об атмосфере внимания и терпимости во время правления Моголов.

Период великого расцвета Катхака приходится на XIX век, на годы правления Ваджида Али Шаха, последнего набоба Авадха. Сам поэт, танцор и музыкант, Ваджид Али Шах был тонко чувствующим человеком, которому мусульманское воспитание ни в коем случае не мешало подобающим образом оценить тему Кришны в искусстве. Именно под его покровительством и была создана школа *схарана* Лакнау в стиле Катхак. Основателями

49. Бирджу Махарадж, опустив глаза, превращается в *найику*, идущую на встречу со своим возлюбленным. Гхунгат, или паранджа, изображается жемами, полученными известность благодаря ветеранам школы Лакнау. Героиня как бы прикрывает лицо краем одежды.

50. Бирджу Махарадж в позе Кришны, его левая рука поднята ко лбу и изображает *мормукут*, или корону из павлиньих перьев, а правая рука обозначает одежду, завязанную на талии. Легенда о Кришне — любимая тема танцев.





гхараны были Тхакур Прасаджи и его сыновья Калка Прасад и Бинда Дин, оба служившие при дворе Ваджида Али Шаха. Бинда Дин был одаренным поэтом, сочинявшим песни на тему легенд о Радхе и Кришне. Калка Прасад был виртуозным исполнителем на *табла* (ударный инструмент), специалистом по *лайкари* (ритму). Трое сыновей Калки Прасада — Джаганнатх Прасад (Аксхан Махарадж), Байджанатх Прасад (Лакшу Махарадж) и Шамбху Махарадж — прошли ценнейшую подготовку у своего дяди Бинды Дина. Таким образом, выдающиеся стихи, музыкальные композиции и ритмические рисунки получили свое продолжение, ставшее основой для передаваемой из поколения в поколение традиции.

Для гхараны Лакнау характерны грациозные движения, тонкая *бхав* (выразительность) и использование сложнейших ритмов. Техническая виртуозность и пышность сочетаются с утонченностью в изображении настроений и эмоций. Со временем гхарана обогатилась многочисленными композициями, созданными мастерами школы. *Болы*, или ритмические слог ударных инструментов (*табла* и *пакхаваджа*), тщательнейшим образом передаются в движениях танца, но главная особенность школы — использование выразительных средств танца.

Еще одним королем-покровителем Катхака был Раджа Чакрадхар Сингх из Райгарха (штат Мадхья-Прадеш). Он способствовал развитию различных гхаран, в том числе и школ Лакнау и Джайпура. Гхарана Джайпура отличается своими колдовскими ритмами, все мастера этого направления были искуснейшими исполнителями на *табла* и *пакхавадже*. В основе движений танцоров Катхака этой гхараны лежали темп и ритмическая сложность такой степени, что зачастую они затмевали красоту движения. Несмотря на повышенный интерес к невероятно быстрому и сложному, с элементами соперничества стилю чистого танца (в противоположность выразительному танцу), гхарана Джайпура породила важный *анг*, или составную часть повествовательной традиции Катхака — *кавит тоди*, которая представляет собой стихи в виде стилизованного песнопения, перемежающиеся ритмическими вставками на барабанах. Среди приверженцев гхараны Джайпур — Хари Прасад и Хануман Прасад; исполнение последним бхаджанов (религиозных стихов) стало легендой.

Хотя продолжатели двух основных традиций Катхака сохраняют отличительные черты направлений, строгой границы между гхаранами не существует, и творчество великих мастеров оказало влияние на обе школы. Неудивительно, что лишь знатоку Катхака будут заметны различия в стилях и трактовке. Третья значительная школа Катхака — гхарана Банарас, которую также называют гхараной Джанаки Прасада по имени ее основателя. В основе гхараны Банарас лежат танцевальные слоговые формулы (произносимые устно или отбиваемые на *табла*), используемые для сцен чистого танца, которые исполняются в среднем



51. Бирджу Махарадж, гордый наследник традиций гхараны Лакнау, в изысканном чистом танце.

52. В *критте*, или чистом танце, в Катхаке, скорость и сила сочетаются с красотой линии.

темпе с упором на четкость и изящность. Отсутствие таких ревностных хранителей традиций, какими были храмы, привело к сильной зависимости каждого поколения от личности одного гуру или отдельной семьи. Это послужило причиной возникновения периодов быстрого роста и столь же стремительного упадка стиля.

Таким образом, к концу XIX века Катхак прочно укоренился как единственная форма классического танца северной Индии. Охватив штаты Мадхья-Прадеш, Кашмир, Бихар и Гуджарат, его популярность вышла далеко за пределы Уттар-Прадеш и Раджастана, где он возник. Королевский двор лишил храм привилегии быть центром покровительства искусства, что означало освобождение от рамок храмового ритуала, а это, в свою очередь, способствовало развитию Катхака в относительно гибкий стиль классического танца.

Что до сих пор еще недостаточно оценено, так это то, что Катхак всегда признавали видом искусства и воплощением красоты. Его исполняли, наслаждаясь естественным продолжением потребности самовыражения. Это было спонтанное действие, простое по мысли и доставляющее радость своей врожденной способностью передавать чувства и настроения. Катхак вполне мог оставаться частью храмового ритуала, если бы не самые разнообразные влияния, на какое-то время лишившие его интеллектуальной и эстетической поддержки, необходимой классическому виду искусства. Танцоры Одисси или Бхарата Натьям не просто содержались за счет средств храма, в их обязанность входило участие в храмовых ритуалах, что вполне могло лишить их искусство естественного развития и выразительности. В таких условиях появляется некоторая косность, и развитие стиля несколько ограничивается. Напротив, Катхак, где религиозности также придавали первостепенное значение, жесткие рамки обычаев отнюдь не стесняли. Столь необходимую возможность спокойно развивать свое искусство дало исполнителям богатство и процветание Моголов. Поиск красоты, который должен стать вершиной любого вида искусства, заменило пристальное внимание к развлекательным сторо-

53. Три молодые танцовщицы Катхак Кандры абсолютно синхронно исполняют быструю композицию ритмы, чистого танца. На шиколотках у исполнителей Катхака много колокольчиков, как ни в одном другом индийском стиле танца.





54. Пандит Бирджу Махарадж изображает героиню ваксака саджики, украшающую себя в ожидании прихода своего возлюбленного. Она распустила волосы, чтобы уложить их заново.

55. Бирджу Махарадж и Сасвати Сен в позе обятия авалинган передают изящное спяние движений мужчины и женщины.

нам представления, стремившегося прежде всего усладить зрение и слух.

Неторопливая и иногда даже небрежная форма исполнения, танцы, перемежающиеся словесными объяснениями и комментариями, вошли в моду у *таваиф* (девушек-танцовщиц), которые стали обращаться непосредственно к знати. Воздушность классического искусства практически исчезла. Развитие стиля зависело от физической подготовки и способностей танцовщиц того времени, тонкости их мышления, от их ощущения эмоциональной причастности, а также от дисциплины.

В Катхак танцовщица обращается непосредственно к публике. Во время вечернего представления она исполняет серию традиционных номеров, каждый из которых требует высокого технического мастерства и самоконтроля. Поражает виртуозное исполнение медленных и изящных движений — иногда настолько незначительных, что невнимательный наблюдатель может их не заметить, — и, наоборот, невероятно быстрая и энергичная работа ног, пируэты. С одной стороны — покой и гармония движения, с другой — вихрь и волшебство стиля.

Чистый танец занимает в Катхак основное место. В отличие от других индийских классических танцев танцор не выставляет согнутые колени вперед или в стороны и не совершает глубоких наклонов тела. В Катхак ритта, или чистый танец, — это выражение чистой радости движения и легко узнаваемого самозабвения в ритме. Прикрепив на шиколотки колокольчики, *гхунгера*, танцор отбивает ногами целый ряд ритмичных звуков и вариаций. Это умение — основополагающая часть стиля.

Судя по всему, в прошлом в моде была *вандана*, или взывание к божеству, обычно к Ганеше, Сарасвати, Дурге или Шиве. Она вышла из употребления при дворе, когда ее заменой стало изящное *салами*, или приветствие набоба и придворных. Сегодня ванданы снова появляются все чаще, они служат вводной частью представления Катхака. Эти взывания исполняются в медленном темпе, с чувством религиозного поклонения, в соответствии с требуемым настроением начальной части концерта. В Катхак *кавя*, или стихи, посвященные божеству, исполняются с ритмическим изяществом. Болы, или танцевальные слоги, сливаются со стихами, придавая всему номеру определенную ритмичность. Затем танцор обычно исполняет *тхаат*, что в буквальном переводе означает изящную манеру держаться, фигуру, полную величественного спокойствия. Потом танцор украшает эту позу мельчайшими плавными движениями глаз, бровей, шеи, запястий, рук и груди. При виртуозном исполнении эти движения столь незаметны, что создают ощущение покоя и единства формы; возникает атмосфера безмятежности. Тхаат — самая изысканная часть ритты в Катхак. Творческая энергия сдержанна и проявляется очень тонко. Акомпанемент саранги и табла постоянно поддерживается *лехра* или *нагхма*. Лехра — это





56. Движение чистого танца выполняет Сасвати Сен.

57. Прекрасное исполнение пируэтов – основное мерило оценки искусства танцовщицы в Катхаке. Высокое мастерство демонстрирует Васвати Мисра.

рефрен, повторяющийся через фиксированное число тактов. И саранги, и табла в этой части придерживаются фиксированного числа тактов, музыканты не демонстрируют свою виртуозность, а, наоборот, повторяют рефрен сдержанно, чтобы помочь танцору выделить тонкие нюансы и настроения тхаата.

В Катхаке нет четкого порядка представления сюжетов. Во время представления импровизации обычно появляются при перемене настроения, темы. Однако существует устоявшийся набор композиций, из которых танцор может выбирать, они выстраиваются не в каком-либо определенном порядке, а по желанию танцора. Некоторые из этих композиций описаны здесь для того, чтобы дать представление о разнообразии стиля.

В *аамаде* (персидское слово, буквально означающее "прибывать") танцор, придерживающийся традиций, выполняет едва заметные движения руками и корпусом лишь в сопровождении слогов табла *таа тхей тхей тат-аа тхей тхей тат*. Хотя аамад может исполняться как быстро, так и медленно, его можно считать прелюдией к последующим, более сложным танцам. В какой-то момент в Катхак были введены болы пакхаваджа – *джа така тхунгаа*, и, соответственно, движения под них стали более энергичными и, может быть, чуть более в стиле *тандава*, или мужскими по настроению. Звук болов, или слогов, этих различных барабанов, непосредственно влияет на *тандава* или *ласья* (мужской или женский) стили танцев, достигаемый движениями ног танцора. Его непосредственно регулируют и определяют болы. Аамад часто исполняется в 16-тактном цикле и может быть истолкован как средство достижения *сума*, или первого такта ритмического цикла. Аамад может также быть и термином, означающим ритмическое вступление или пролог на табла или пакхавадже перед самым началом танца.

Самый захватывающий момент в Катхаке – потрясающая виртуозность танцоров при выполнении *паран*, *тода* и *тукада*, ритмических композиций, требующих быстроты, подвижности и самоконтроля. Параны – это номера чистого танца, исполняемые в *дхруге*, или быстром темпе, под болы пакхаваджа. Это стройные и четкие композиции, и энергичные движения соответствуют их настроению. Терминами *тода* и *тукада* называют маленькие фрагменты ритмических композиций, обычно приписываемые какому-либо гениальному гурзу или признанному мастеру стиля. Они составляют изменчивый рисунок композиции, заканчивающийся в *тихаи*, цикле, который повторяется три раза, так что последний такт, исполняемый танцором, угасает и совпадает с сумом. Подойти к суму и выделить его как основную точку цикла – трудная задача, требующая математической точности, и для студентов эти номера составляют основной предмет изучения. Хотя бы понять и выполнить их – уже само по себе достижение. А чтобы исполнить их блистательно, необходимо много работать, обладать талантом и глубоким пониманием их ритмического разнообразия и



смысла.

Эти самые *тода* и *тукада* составляют большую часть вечернего представления, и мастерство хорошей танцовщицы оценивается по сложности и искусности подобных композиций и ее умению эффектно их исполнить. Тихаи входит в композицию незаметно; то, как это достигнуто, также является мерилом мастерства. Танцовщица завершает тихаи и прекращает вращательное движение при определенном такте в очень четкой позе. Достичь этого трудно, учитывая предшествующие энергичные вихревые движения. И в то же время, если фигура выполняется на высоком уровне, в ней можно увидеть мягкую изящность и триумф, ликование и радость. Энергичные движения ног в *паран*, *тукада* и *тода* перемежаются *чаккарами* (вращением). Танцовщица должна в быстром темпе совершать многократные вращательные движения вокруг вертикальной оси. Внешне это немного напоминает балетные пируэты. Техника Катхака также требует, чтобы при поворотах одна нога танцора была поставлена вдоль центральной линии тела, а другая – немного приподнята. Для выполнения этих чаккар требуется большой *рийаз* (опыт) и мастерство. По скорости поворотов, продолжению начатого при поворотах движения и чувству равновесия, необходимого для резкой остановки в конце, можно легко отличить хорошего танцора от плохого. Пируэтов может быть много, и часто танцовщица начинает их на одном месте, а затем, не прекращая, движется по сценическому кругу. На зрителей наибольшее впечатление производит, однако, не просто количество поворотов, а то, как в конце сложного номера чистого танца танцовщица безукоризненно выполняет ровно три чаккары и мгновенно застывает в прекрасной позе.

Словом *таткаар* обозначается движение, при котором танцор притопывает ногой по полу, производя при этом звук, напоминающий "тат". Исполнитель Катхака импровизирует только при помощи ног, причем подобного совершенства не достиг ни один другой стиль, за исключением, может быть, в какой-то степени испанского фламенко. Но фламенко едва ли может сравниться с Катхаком по уровню математического и ритмического мастерства. Танцор начинает разрабатывать определенный цикл тактов в *таткааре* и постепенно переходит от медленного отбивания тактов к очень быстрому исполнению исключительно сложных комбинаций и вариаций дробного ритма, которые пересекают и делают основной ритм, часто идя ему навстречу и заканчиваясь опять-таки в тихаи, или трехкратном повторении, поразительно и математически точно совпадающем с сумом, первым тактом ритмического цикла. Во время *таткаара* тело танцора выше талии совершенно неподвижно. Учитывая, какие мышечные усилия необходимы для энергичных движений ног и ступней, сохранение такой позы в *таткааре* – немалое достижение. Для этого требуется практика и строгая самодисциплина. В *таткааре* важно не просто выбивание ногой ритма, а контроль над звучанием, чередование громких и мягких уда-

ров, чистого открытого и измененного звука, постоянного высвобождения и сдерживания энергии, неожиданный взрыв темы и почти неслышного приподнимания ноги в паузе. Все это и делает выступление танцора по-настоящему интересным.

Термином *методы гучам* называют другую разновидность чистого танца, исполняемую под аккомпанемент определенных боров, или барабанных слогов, родившихся, по преданию, когда Натхар (бог Кришна) победил демона-змея Калию и исполнил победный танец на его капюшоне. Отличительной его чертой является *падаят*, или декламация боров, которые должны прозвучать несколько позже. Падают передает абхинайе через *пачку*, или устную речь. Гуру или сама танцовщица произносит эти отрывки, отбивая темп и открывая гату, или ритмический шлох, хлопая в ладоши. Таким образом зритель призывается понять красоту и сложность последующей композиции. Четкая и правильная декламация очень важна, и для восстановления требуемых ударений и интонаций требуется особое умение и талант. По традиции все тогда, гучам и паравы исполнитель сначала декламирует, а потом танцует.

В *парамелу* слогам композиции представляют собой гармоничное сочетание звуков различных ударных инструментов — такхи, как *нагара*, *пакхавадж*, *джандж* и *табла*. В *парамелу* включаются также боровы *натхари* и даже вводятся звуки птиц и животных. *Самгет тоде* — мелодичные композиции, каант тоде — стихотворные фрагменты, исполняемые обычно во славу божества на языке браджа, диалекте хинди. *Сакхья*, или стих, описывает красоту божества и его героические подвиги. Тогда не только призывы для слуха, интересно то, что музыкант исполняет их в песенной манере с необычными интонациями, подчеркивающим изощрение и величие их смысла. Барабанные слогы, украшающие эти тоды, соответствуют настроению конкретного стиха. Таким образом, сочетание слова и звука (боров) при исполнении этих композиций передает одновременно и силу, и нежность. Звук, не имея никакой конкретной смысловой нагрузки, как бы выдвигает на первый план значение слов и дополняет их движениями, которые должны быть включены в номер. Поэтому подобные композиции не считаются особенно значимыми в сюжетном танце, не могут они соперничать и с чистым танцем, поскольку в них не выделены ритмические вариации. Но в них есть своя красота — красота традиционного представления, когда и развитие темы, и восхваление божества складываются с ритмической октай барибанах слогов. Эти каант тоды, являющиеся привлекательным элементом Катхака, напоминают древние приемы, которыми пользовались рассказчики, чтобы оживить свои стихи. Сочетание слова и барибанах слогов, ритмичного и иррационального, ожидающего и абстрактного придает повествованию внутреннюю силу и разнообразие.

Приемы в Катхаке — это искусство, которое требует от танцора зоркого зрительского слуха или зрения

мимикой и жестами. Учитывая, что слово "катхак" в прошлом означало прежде всего "рассказчик", можно пожалеть, что в какой-то момент этот аспект потерял свою значимость и уступил место преувеличенному вниманию к виртуозности в чистом танце. Прийти стала означать не разнообразие движений вообще, что привело бы к росту или развитию возможностей внутри стиля, а прежде всего движения ног, и один этот аспект, судя по всему, сконцентрировал на себе все внимание исполнителей. Сегодня сложнейшие движения ног явно выделяются как самый сильный и развитый элемент стиля. Сказать, однако, что в Катхаке искусство пантомимы, отсутствует или даже ограничено, было бы неверно. Все формы классического танца в Индии включают в себя прийти. Единственная разница, к счастью, состоит в манере и стиле исполнения. Они, совершенно очевидно, региональны по характеру, и каждый из классических стилей, кажется, сохранил черты и характер жителей того конкретного района, где зародился этот вид искусства. Также справедливо будет сказать, что прийти, особенно трактовка темы, несет в себе и отражает темперамент исполнителя. Выразительному танцу, со всем его изощрением и тонкими нюансами, научить невозможно. Однако при обучении всем видам танца, кроме, может быть, Катхакали, неоправданно много времени тратится на овладение всеми секретами чистого танца и, соответственно, относительно мало внимания уделяется пониманию и упражнениям в абхинайе, или танце-пантомиме. Конечно, в каждом поколении появляется человек с таким врожденным талантом, что может подняться до великих высот выразительности уже после минимальных тренировок. Остальным же необходимы помощь и упорные занятия, чтобы с честью выдержать испытание абхинайе. Часто, к сожалению, это оставляют на волю случая, и, возможно, именно поэтому очень мало кто из танцоров по-настоящему овладел этим искусством.

В передаче выражений лица Катхак служит прекрасной противоположностью таким южноиндийским стилям, как Катхакали и Бхарата Натьям, у которых мимика сильнее и выразительнее. Утонченные манеры, присущие Катхаку, — его отличительная черта, ее нельзя считать свидетельством того, что абхинайе незначительна или же вообще отсутствует. В этом различии и скрыта красота.

Гат бхавя — любопытнейший аспект Катхака, потому что он включает в себя бхаву, или выразительный танец, и, таким образом, драматическую разработку темы и в то же время исключает сакхью, или стихи для этой разработки. Лехра, или повторяющийся рефрен мелодической строки, на саранги и соответствующий аккомпанемент на табле составляют музыкальное содержание гат бхавы. Тансор обозначает идею, предпочитая не раскрывать тему во всех подробностях, а намекнуть на ее смысл разнообразными способами. Например, он может лишь показать, как женщина пречет лицо, открывает лицо; или просто как



58. Абхинайе в Катхаке очень тонкая и в высшей степени выразительная. Васвати Мисра создает великолепное настроение, когда обращается с мольбой к своему возлюбленному.

Кришна по-разному играл на своей флейте; или изобразить, как поднимают кувшины с водой или готовят молоко и творог; или же как Кришна дразнит гою или ворует масло. В гат бхаве могут быть переданы и более длинные эпизоды, например победа Кришны над демоном-змеем Калией или спасение им в юности жителей города от ливня.

При передаче эмоций танцовщица Катхака пользуется языком жестов, одновременно полным конкретного смысла и очень естественным. Она не придерживается строгой системы, и хасты, хотя и похожие на те, что описаны в "Абхинайе Дарпане", выполняются без особой подготовки к ним во время танца. Положение тела, поза в целом уже служат мощным подспорьем для драматического представления идеи. *Гат, гат никаас* и *гат бхавя*, каждая по-своему, раскрывают тему. В гат и гат никаас танцовщица сначала принимает позу, символизирующую идею, с хастой, имеющей конкретный смысл. Это может быть, например, Кришна, играющий на своей божественной флейте. Затем в гат никаас она начинает развивать эту же идею, двигаясь вперед походкой, соответствующей изображаемому понятию или герою. Тело раскрывается как бы под звуки божественной флейты, а положение головы и глаза передают настроение Кришны в этот момент — радость или гордость, шаловливость или задумчивость, влюбленность, одиночество или просто ребячество. Гат бхавя — более сложная форма, но и в ней поза и движения тела в целом важнее, чем язык хаст. В Катхаке хасты выстраиваются так, как это естественно получилось бы у любого человека. Поэтому здесь легче понять, что хочет выразить тансор, чем в большинстве других классических стилей танца. Танцовщице Катхака не стеснозвать система правил и сложный стилизованный метод передвижений по сцене, как в Катхакали. Она инстинктивно пользуется языком жестов, наиболее естественным образом изображая жизнь и все, что ее окружает.

В Катхаке также широко используется метод "ассоциативных идей". Тансор, изображая конкретное действие, лишь очерчивает связанную с ним ситуацию. Стиль предлагает многие интереснейшие примеры применения этого метода. Например, Шраван, сезон дождей, изображается при помощи движений, которые ассоциируются с дождливой погодой. Чтобы полностью понять это, зритель должен быть знаком с обычаями и ландшафтом района, откуда почерпнута конкретная идея. Чтобы изобразить сезон дождей, танцовщица смотрит на небо, как бы испуганная темными тучами и молнией; она показывает, как начинается и льет дождь, как радостно танцует ливень; она размыгивает сцену, в которой девушка, спешившая на встречу с возлюбленным, промокает и в испуге прячется от дождя, а потом приходит герой и пытается утешить ее. Основная мысль все та же — начало дождя, но с помощью ассоциативных идей танцовщица своими движениями изображает целый ряд поступков и событий из жизни людей.



По своей природе Катхак был изначально религиозным танцем, и поэтому стихи и музыкальные формы, выбранные для представления, были посвящены божеству и идее преклонения перед ним. Киртаны и дхрупады, *хори*, *дахмары*, бхаджаны и *пады* — все они в какое-то время использовались танцорами Катхака. Дхрупад — это стихи, обычно написанные на браджке или магадхи, во славу конкретного бога. У дхрупада медленный и величественный ритм, с минимальным количеством показной напыщенности. Киртаны — это стиль пения, используемый для Раас-лила браджа. Дхамары и хори рассказывают о проделках Кришны и гопи, их пели во время Холи, праздника цвета. Пады и бхаджаны — также религиозные стихи; бхаджаны писали Мирабаи, Тульсидас, Сурдас и Кабир, все поэты — сподвижники бхакти. Танцор по традиции и пел, и разыгрывал эти песни. Это, естественно, приносило очень сильный элемент религиозного поклонения и личного эмоционального участия. Сегодня эта личная причастность выражена слабее, поскольку танцор находится в зависимости от другого исполнителя — музыканта, чье понимание темы может быть иным, нежели у танцора. Эмоциональная связь между ними устанавливается нелегко. Так, музыка часто лишается вдохновения, причиной чему является бесстрастность танцора, или наоборот, танец может постра-

дать из-за невыразительности или отсутствия глубины в музыке.

При исполнении танцев на религиозные темы от танцора требуется больше, чем просто мастерское владение мимикой. Хотя и говорят, что бхакти — это облегченная бхава (изображаемое чувство), зачастую ее передают поверхностно. Причина этого — в отсутствии убежденности или самоотдачи со стороны танцора. Когда эти чисто религиозные сюжеты искренне прочувствованы и переданы зрителям, они становятся исключительно трогательными.

Во времена правления Моголов возникли новые музыкальные формы и стили пения, соответствовавшие настроению и атмосфере при могольских дворах; это были тхумри, дадра и газель. Практически достоверно, что они появились как реакция на пуританские и более консервативные темы ранних форм. По настроению и темпераменту эти новые музыкальные формы полностью соответствовали роскошному образу жизни Моголов. Таким образом, появился новый спектр романтических тем, уравновесивший главенствовавший ранее элемент бхакти. Более реалистическое, земное содержание новых стихов, целиком основанных на отношениях между мужчиной и женщиной и полных эротичности, открыло новые возможности для представления на сцене темы найака-найика. В тхумри всего несколько стихотворных строк, но каждая фраза каждый раз повторяется по-новому, с новым изществом и грацией. Главное — раса-шрингара, или эротическое ощущение; наиболее часто употребляемый язык — брадж, хинди или урду. *Дадра* — любовная частушка, ее название подходит к слову "тала", или ритмическому циклу, на который она положена. Ее музыкальное решение — легкое и простое. Газель, взявшая за основу персидский образец, написана на урду и по лирическому содержанию и музыкальному решению немного похожа на дадру.

Исполняя тхумри, газели и дадры, танцор Катхака весьма осторожен в использовании выразительных средств — настолько, что в Катхакали, например, его выступление казалось бы просто скудным в сравнении с другими номерами. Разница между этими двумя стилями настолько велика, что может служить примером того, сколь широко трактуется понятие абхинайи. Во времена *мехфилов* и *байтахов*, когда несколько человек собирались, чтобы насладиться хорошей музыкой и танцем, для них причастность к искусству становилась "опытом сопереживания". Это был не "концерт", к которому мы сегодня привыкли. Большие залы погубили ценную традицию, отделив исполнительницу от публики. Танцовщица Катхака еще до недавнего времени сидела в узком кругу тех, кто собирался, чтобы насладиться искусством. Она пела и разыгрывала тхумри, сначала просто как прелюдию, которую она называла *тхумри андааз*, лишь намекая глазами на настроение. Затем она подчеркивала нюансы стихотворных строк до тех пор, пока картина полностью не за-



печатлевалась в умах зрителей. Наконец она начала импровизировать понятия и движения, выходя далеко за пределы собственно стихотворения в лишь обозначенные им сферы и находя там различные толкования его смысла. Чтобы по-настоящему оценить эту игру слов и выражений, нужно войти в мир исполняемого произведения, позволить своему разуму принять те милые условности человеческого поведения, в праве на которые мы сегодня себе отказываем и которые порой просто не узнаем. Они — принадлежность ушедшей эпохи. Они обнаруживают внутренние муки человеческой души, невысказанные чувства влюбленной женщины и радость сбывшейся мечты.

Ритм — наиболее богатый и выразительный элемент Катхака. Некоторые его тонкости требуют от зрителя пристальнейшего внимания. Можно сказать, что *лайкари*, или ритмическая виртуозность, развилась в чрезвычайно сложный вид искусства. Требования, предъявляемые сейчас к исполнительнице Катхака, чрезвычайно велики. От-

59. В Катхаке сейчас очень популярны дуэты. Рам Мохан и Васвати Мисра в энергичном и сдержанном движении.

60. Савати Сен и Дурга вместе с Рамон Моханом и Кишеном Моханом Мисрой в быстрой композиции чистого танца. Быстрое сплетение сложных движений ног и ритмических рисунков и придает Катхаку его красоту.



крылись новые горизонты, происходит обмен идеями, танцоры обнаружили для себя богатство других гхаран – все это постепенно привело к обогащению арсенала их выразительных средств, расширило рамки их творчества. Приемы, характерные для гхаран Джайпура и Лакнау, сейчас можно увидеть у танцоров обоих направлений, чего не было в прошлом. Самая удивительная сторона Катхака – непредсказуемость ритма. Для успеха программы необходима игра воображения и со стороны исполнителя, и со стороны зрителя. Этот вид искусства, хотя и тщательно подготовленный, производит впечатление легкости импровизации. Ритм подчеркивается притопыванием ног. Танцор Катхака делает видимыми образ или структуру ритмического рисунка. Лайакари как бы демонстрирует бесконечную делимость времени.

В гхаране Джайпура элемент соперничества стал чуть ли не главной целью выступления. Он приобретает форму *саваал-джавааб*, или обмена вопросами и ответами между танцором и исполнителем на ударных инструментах. Художественная ценность или эстетический уровень стиля оценивается по-разному, но, когда Катхак исполняется без агрессивности, слыва интеллектуализма и духовности, конкретного и абстрактного в нем настоящему прекрасен.

Складывается впечатление, что слияние различных элементов в Катхаке происходит на всех уровнях; связь возникает в любой момент. Сплав индуистской и мусульманской культур в этом стиле как бы благословил его, одарив уравновешенностью подхода и сделав его самым "естественным" из всех видов классического танца в Индии. В других классических стилях мусульманский культурный характер либо отсутствует, либо проявляется гораздо слабее. В Катхаке движения тела естественны, ему не приходится принимать позы, чуждые человеческой природе. Катхаку присущи самозабвение и в то же время сдержанность, подчеркивающие его яркость и придающие ему неотразимое очарование.

61. Этот снимок служит свидетельством непрерывности ценной традиции. Бирджу Махарадж и Кишен Мохан Мисра слева от него и Рам Мохан – справа.