



# Одисси



Одисси, классический танец штата Орисса, развивался в храмовой атмосфере. Это лирический стиль танца, в нем существуют правила телодвижений, совершенно отличные от других видов. Его основным качеством является утонченность, а эстетика стиля строится на тесной связи поэзии и музыки.

Штат Орисса вполне может гордиться тем, что испытал множество культурных влияний. В разные периоды его истории представители разных рас и верований завоевывали этот край и способствовали смещению идей, понятий и религий. Само место расположения штата — на восточном побережье центральной Индии — привело к тому, что на него накатывались волны культурного и исторического влияния, что в свою очередь привело к возникновению совершенно уникальной философии Джаганнатх. Как и в других регионах Индии, религиозная философия определяла развитие искусств, и танец вначале нашел прибежище в культовом комплексе. И даже сейчас праздники в Ориссе не обходятся без танца и музыки.

Текст Хатигумпхи (II век до н. э.) превозносит короля Кхаравелу за его глубокий интерес к изящным искусствам, танцу и музыке. В Удайагири, возле Бхубанешвара, в джайнских пещерных храмах Ранигумпхи, на резных панелях фасада изображена танцовщица со своими музыкантами. В других пещерах можно встретить изображения танцующих фигур.

Со II века до н. э. и до IX века н. э. буддизм, джайнизм, тантризм и другие религиозно-философские системы боролись за главенствующее положение в Ориссе. До прихода буддизма махаяны, оказавшего свое воздействие на штат и его население, в Ориссе укоренился тантризм, существенно повлиявший на жизнь и искусство всего региона. Буддизм появился в Ориссе в VII веке н. э., в IX веке с Шанкарачарьей пришла на его место ведийская философия.

В храмах Ориссы, посвященных Шиве, сохранилось множество сложных по рисунку, изумительно выполненных резных панелей, содержание которых свидетельствует о сильной волне шиваизма, захлестнувшей Ориссу во время миссии Шанкарачарьи. Фасады многих памятников архитектуры этого периода украшены изображениями Натараджи и других ипостасей Шивы и его сына Ганеши. В храме Муктешвар можно увидеть изображение Шивы в позе тандавы. Встречаются и изображения музыкантов, но не в статичных позах: в движениях исполнителей чувствуется ритм и радость. Эти образы связаны осязаемыми нитями с пластикой современного Одисси.

В храмах, посвященных Богу Танца, Натараджа изображается со множеством рук, в каждой из которых он держит предметы — символы могущества и справедливости. Его *вахана* (ездовое животное) — бык, и повсюду вокруг него — танцующие *гандхарвы*, или небесные музыканты. В скульптурах переданы все мельчайшие подроб-



62. Вираха найика — скорбящая героиня, изображает разлущение бхрамары, пчелы (правая рука), с пушкой, или цветком, в левой руке. Это мучительно напоминает ей о ее собственной разлуке со своим возлюбленным.

63. Передавая настроение шрингара, или любви, танцовщица Одисси привлекает внимание к джуде, или пучку волос. Правая рука в позе алападама, левая — в сучи, Мадхави указывает на красоту своей прически.

ности: змея, третий глаз Натараджи, украшения, дамару (барабан), трезубец.

Местная легенда гласит, что Шива и его сын Ганеша обучили своему небесному танцу *ансару* Манирамбху, а через мудреца Бхарату — мудреца Аттахаса, который затем передал это искусство храмовым танцовщицам — *махари*, или *девадаси* Одисси. В "Натьяшастре" Бхарата называет несколько районов, в которых получили развитие местные разновидности танца, в частности Аванти, Дакшинатья, Панчали и Одра-Магадхи. Под последним, очевидно, подразумевается территория современного штата Орисса. Короли, правившие Ориссой в период между VIII и XI веками, назывались гандхарва Кесари и иртрия Кесари. Они явно считали вопросом чести достичь высот в искусстве танца и музыки. Именно в это время в храме Брахмешвар были вырезаны надписи, касающиеся девадаси — женщин, предназначенных для служения божеству. Судя по всему, девадаси играли важную роль в храмовом ритуале, и во время *бхога* они должны были танцевать с первых сумерек до времени отхода ко сну бога Джаганнатха, храмового божества Пури.

Храм Джаганнатха в Пури, цитадели Одисси, был построен королями династии Ганга, правившими более четырех веков и выступившими в роли могущественных покровителей искусства, архитектуры и религии. Они приглашали опытных *беенкаров* и *матталов* (инструменталистов), *гитагауни* (певцов) и *начуни* (танцоров) для проведения *севы* (службы) во славу божества.

К тому времени по стране распространилась вишнуитская философская система Рамануджи. Тем не менее шиваитские обряды не были забыты. *Дхарма* Джаганнатха вбирает в себя все различия; полагают, что она является сплавом более пятнадцати религиозных и культурных течений. Возможно, сам Чодаганга, построивший храм Джаганнатха, пригласил махари, опытных танцовщиц, выступать в храме. В Ориссе он знаменит своей страстью к изящным искусствам. Важно отметить, что Натараджа и танцующий Ганеш соседствуют с многочисленными изображениями, повествующими о жизни Кришны. Тем самым подтверждается точка зрения, что культ Джаганнатха допускал подобный синтез вишнуитской и шиваитской традиций.

"Гита-Говинда" Джаядевы, библия исполнителей Одисси, написанная в XII веке, служит доказательством того, что к тому времени вишнуизм сформировался как религиозная система. В "Гите-Говинде" содержится прекрасный пример бхавы *найака-найика*, а по уровню поэтического и стилистического мастерства эта книга превосходит все другие поэмы. Значительное влияние на поэта Джаядеву оказала его жена Падмавати, которая, по преданию, была танцовщицей. Преклонение поэта перед Кришной чувствуется в каждой строке его произведения. Психологические и эмоциональные стороны человеческих чувств и поступков изложены в ней очень тонко. Воздействие "Гиты-

Говинды" на искусства в Ориссе колоссально. *Аштанади* из нее были отмечены специальными рагами и талами, но после XII века этих указаний придерживались уже не так строго.

В замечательном храме Солнца в Конараке, построенном в XIII веке, с его Ната Мандапом, или Залом танца, сохранилась, очевидно, наиболее сложная по исполнению во всей Индии серия скульптур, изображающих танец. Это место паломничества всех танцоров и любителей искусства. Судя по всему, Зал использовался для танцевальных представлений во славу богов; считается, что храм в Конараке приглашал большое количество танцоров. Весь храмовый комплекс построен в виде колесницы бога Солнца, в которую впряжены семь великолепных лошадей. Скульптур, посвященных танцу, особенно много в Ната Мандапе, и его близость к морю подчеркивает неземную красоту Зала танца.

Примерно в XV веке, во время правления династии Сурья, в Одисси появилась *абхинайя*, или драматически выразительный танец. Тогда же Орисса достигла вершины славы в области искусства и литературы. Рай Рамаманд, министр при дворе Пратапарудрадевы, сам занимался подготовкой девадаси. Он следил за тем, чтобы танцы на основе "Гиты-Говинды" исполнялись тщательно и с чувством. Махари было разрешено в определенное время дня исполнять ритуальные танцы на территории храма, в том числе во время *севы* *барха-шрингар*, или ритуального украшения божества.

В XV веке Махешвар Мохапатра, находясь при дворе Нараянадевы, написал свою книгу "Абхинайя Чандрика". Это кропотливое исследование Одисси и сейчас необходимо для изучения этого танцевального стиля.

К XVI веку в Ориссе было три вида танцовщиц: *махари* в храмах, *начуни* при королевском дворе и *готипуа* в *акхадах* (залах), выступавшие перед зрителями. Лишь махари допускались во внутренние священные помещения храма. Их традиция строго соблюдалась, для них существовали жесткие правила поведения и этикета. Они вступали в простой "брак" с божеством, и так начиналось их служение ему. Их ритуальные танцы исполнялись в атмосфере возвышенной набожности. Позже, однако, похотливость представителей правящих кругов и британских властей привела к вырождению этого вида искусства, его религиозные элементы потеряли свое значение, оно превратилось лишь в средство развлечения королевского двора. Многие храмы были полностью покинуты.

В период религиозного возрождения в XVII веке храмы вновь стали покровителями искусства. Но махари постепенно исчезали, их место заняли готипуа, мальчики, переодетые в костюмы деву-

64. Конарак, прекрасный храм Солнца в Ориссе, служит величественным задником для скульптурной позы танцовщицы. Мадхави в фигуре ирриты, или чистого танца.





шек и имевшие необходимую физическую подготовку в акадах. Они исполняли Бандха Нритья, состоявшую из сложных скульптурных поз и наклонов. Богатые землевладельцы покровительствовали труппам готипуа, которые развезжали по штату группами, развлекая публику. Их виртуозность основывалась на гибкости их почти гимнастического стиля. Позже, однако, простота их танца была запятана волной опошления, коснувшейся и их костюмов, и их сценической манеры. Как только они начали идти на компромисс, их социальный статус снизился, и они тоже постепенно становились вымирающим племенем артистов. Но справедливости ради необходимо отметить, что они всегда были хорошими певцами и танцорами, и, несмотря на социально-политические бури XVII века, когда застой царил во всех сферах искусства, именно готипуа сохранили основу для воссоздания в будущем древней традиции.

К началу XVII века традиция махари существенно ослабла и к 40-м годам прошлого столетия пропала совсем. Начуни исчезли в XIX веке. Оставались одни готипуа, и именно их воссозданный репертуар лег в основу нового стиля. Сторонники возрождения считали мерилами аутентичности очищенный вариант репертуара готипуа, "Абхйнайо Чандрику" и многочисленные позы танцоров в храмах Одисси.

Стили классического индийского танца лучше не сравнивать между собой. Каждому присущи свое очарование и красота. У них разная техника, разная история, разная манера представления сюжетов, разные эмоциональные краски, они по-разному воздействуют на зрителя, — и все-таки некоторым ученым и писателям не терпится начать сопоставлять их друг с другом. Одисси присуще свое собственное необычное очарование, гармония линий движения, это очень "скульптурный" стиль танца.

Техника Одисси основана на *чоука* — позе, при которой руки и ноги согнуты под прямым углом, причем локти и колени разведены в стороны. По характеру это мужская поза, вес тела распределен равномерно на обе ноги. Такая поза у изображения бога Джаяганнатха в храме Пури, возможно, она отражает уравновешенную, всеобъемлющую и вселенскую природу дхармы бога Джаяганнатха. Это *самабханга*, или уравновешенная поза.

65. Движения ног танцовщицы отражают поэзию лакшавалджа. Показан превосходный пример их взаимодействия, ритмический фрагмент исполняется на сцене.



Вторая по значимости поза — *абханга*, при которой вес тела перенесен на одну ногу, а другая согнута в колене в положении стоя или полусидя.

Следующая поза — *трибханга*, при которой тело сгибается трижды, таким образом, что линии рук и ног образуют треугольники. Линия тела изламывается в коленях, в талии и в шее. А кисти руки, щиколотки и ноги образуют треугольники различных размеров. Это самая интересная поза в Одисси. Это неуравновешенная фигура, которой не только крайне сложно достичь, но и которая требует большой выдержки и самоконтроля от танцовщицы, если она хочет выполнить ее красиво и изящно. В ней есть нечто воздушное, и, в отличие от чоука, она очень женственна. Когда трибхангу выполняют без должного внимания, она производит ужасающее впечатление, ибо преувеличенно, до уродства, подчеркивает формы женского тела. Трибханга представлена в скульптурных изображениях женских фигур и основана, как и скульптура, на индуистской концепции иконографии. Музыка в Одисси очень лирична, и трибханга как бы естественно впадает в ее настроение или мелодический рисунок. В большинстве других стилей классического танца перенос веса тела с одной ноги на другую запрещен, но у Одисси этот тройной изгиб составляет самую суть стиля.

66. Вирахот кхандита найика, или героиня, чье горе от разлуки с любимым не знает границ. Для нее стал невыносимым даже вес браслетов на руке. Мадхави в ашлагади из "Гиты-говинды" Джаядевы.

67. Фрагмент абхйнай, или выразительного танца, в котором героиня изображает тончайшие оттенки чувств. Она вспоминает былые радости, безуспешно ищет своего любимого и оплакивает разлуку с ним.



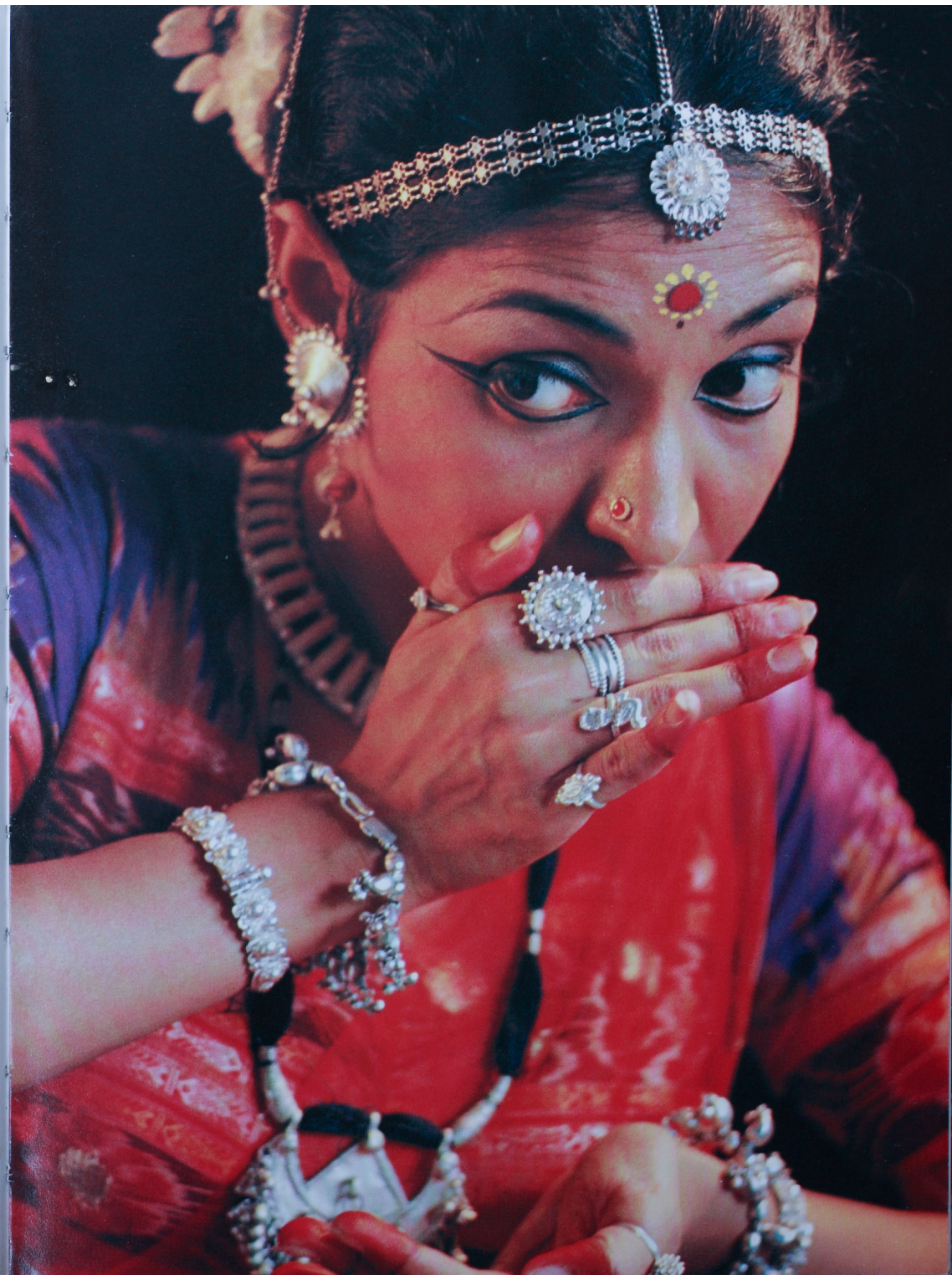
68. Поцелуй, как его принято изображать в Одисси, в исполнении Мадхави.

69. Кришна, шаловливый ребенок, наелся глины и виновато прячет рот от своей матери Ясоды.

Интересно, что в Одисси поза служит не только частью арсенала выразительных средств или рамок стиля. Поза сама может нести смысл, а также всегда имеет свою собственную художественную ценность. Названия этих поз часто означают и конкретное настроение.

Затем идут *падабхеды*, или положения ног: *сама*, *кумбха*, *дхану*, *маха*, *эка*, *лолита*, *нупура*, *сучи*, *ашрита*, *грасья* и *рекха*. Сочетания положений тела и ног порождает разнообразие основных поз, превышающее обычный запас других стилей. В позициях ног необычно то, что иногда танцор касается пола только пяткой или только носком. В *сучи*, например, приподнимается только пятка одной ноги, а в *кумбхе* приподнимаются обе пятки. Возможно и противоположное положение, когда приподняты оба носка. В большинстве других положений вес тела перенесен на одну ногу, а другую танцор ставит впереди, сбоку или сзади неподвижной ноги. Каждое новое положение придает изломанной линии тела новое изящество. Интересно не только изменяющееся положение ноги, но и то, как танцор поднимает ногу, отрывая ее от пола.

Танцовщица Одисси украшает свой танец при помощи *бели* – различных видов движений. Есть движения, когда танцовщица встает из положения сидя и, соответственно, когда она садится и переходит из одной определенной позы на полу в дру-







гую; есть позиции в положении стоя и определенный способ принятия их и перехода из одной в другую. В результате создается впечатление непрерывности, постоянного потока движения.

*Чали*, или походка, — способ передвижения по сцене. Каждая чали довольно сложна, они различаются по скорости исполнения и значению. В танце изображаются многочисленные варианты женской походки, ее сравнивают с походкой различных животных, чаще всего лебедя, павлина, оле-

ня и слона.

*Бхуми*, рисунок передвижения по сцене, тесно связан с падабхеда, или положениями ног, и *Бханги*, — позами тела, которые упоминались ранее. Бхуми обозначает также часть сцены вокруг танцора. Ноги двигаются определенным образом, очерчивая круг, квадрат или полукруг. Ноги выдвигаются из центральной точки вперед и вбок так, что очерчиваемый круг становится все больше. Было высказано предположение, что очерчивание кругов и квадратов движениями танцора по сцене восходит к тантрическим культам, некогда столь сильным в Ориссе. В Тантре круг и квадрат имеют большое значение. Однако будущие танцоры, изучающие Одисси, не задумываются о смысле этих бхуми, стремясь лишь выучить движения и часто не подозревая о возможном объяснении.

У ног в Одисси тоже есть несколько необычных движений. Прежде всего, вокруг танцора на полу существуют определенные точки, на которые он ставит ногу. Ноги двигаются вбок, причем колени

70. Прекрасная героиня указывает на волосы в настроении шрингара (украшая себя в ожидании своего возлюбленного). Танцовщицам Одисси полагается сложная прическа. Большинство хаст, которыми пользуются танцоры Одисси, похожи на хасты, принятые в Бхарата Натьям. Однако в "Абхинайе Чандрике" упоминаются некоторые хасты, употребляющиеся только в Одисси.

71.левой рукой в позе алападама и правой — в сучи Мадхави изображает цветок лотоса и его стебель.

72.левой рукой в позе алападама и правой — в катакамукха танцовщица изображает птицу.



разведены далеко в стороны. Танцор часто, прежде чем поставить ногу на пол, приподнимает ее с вытянутым вниз носком, как в лолите, или поднимает, не сгибая, высоко вверх. Возможно круговое движение, когда нога ставится на пол сбоку, а все тело следует за ней таким же волнообразным образом. Это особенно захватывающий момент в танце. Часто танцовщица выставляет ногу вперед, затем поднимает ее и спиралевидным движением переносит назад. Иногда исполнительница переходит на пятки, приподняв носки, и идет в этом положении назад, совершая кругообразные движения руками.

*Брахмари* – повороты, или круговые движения вокруг вертикальной оси. *Экапада брахмари* – особая фигура, когда исполнитель совершает полный поворот на одной ноге в положении чоука или трибханга, подняв ступню одной ноги на уровень колена другой, впереди или сзади. Этот поворот совершается по часовой стрелке или против нее.

Особенность Одисси заключается в том, что движения корпуса прямо соответствуют положениям и движениям нижних частей тела. Ноги твердо держат движущееся тело, бедра неподвижны. Верхняя часть туловища совершает мягкие волнообразные движения в вертикальном положении, голова все время отклонена в противоположную от туловища

73. Хасты, или жесты, в Одисси означают фразу или настроение.

74. Килака, или любовь.

75. Пушпа хаста, обозначающая бутон цветка.

76. Мишра (составная) хаста, в которой жесты обеих рук надо "читать" вместе. Здесь мишра хаста обозначает Манматху, бога любви. Левая рука изображает его лук, а правая – стрелу, или бану.

77. Матся, обозначающая рыбу.

сторону, создавая очень красивый, лиричный, зрелищный эффект. Значение этого движения в Одисси часто недооценивается, и очень сдержанное движение верхней части туловища, особенно спины, превращается в движение бедер, что, хотя и проще для исполнения, в высшей степени антиэстетично. Именно это движение туловища и придает Одисси его особый оттенок. Лишь в брахмари и при поворотах туловища движется и в горизонтальной плоскости.

Движения в Одисси полны лиризма, возможно, благодаря округлой, кругообразной и спиралевидной природе стиля. Шея движется естественно, за наклоном головы по отношению к телу, сохраняя общую линию с верхней частью туловища. Шея



также может не только наклоняться вправо или влево, но и двигаться в стороны. Такое движение шеи характерно и для других стилей, и при изящном исполнении оно передает ощущение красоты.

Есть движения, выполняемые в чоука, основной позе Одисси, в положении полусидя, когда танцор приподнимает ногу, чтобы толкнуть по земле с одной или с другой стороны, или поднимает ногу, сгибая ее внутрь от колена, а сам выполняет при этом повороты вокруг вертикальной оси. Существуют волнообразные движения тела и вытянутых рук. Они называются *бхаса* (дословно: волны), а также *бурха*, что означает экстаз. Существуют *брахмари*, или повороты и очерчивание контуров, геометрических узоров на полу вокруг танцора. Эти движения придают чистому танцу неистощимое разнообразие. Преобладающие гармоничные спиралевидные движения ног, туловища и рук накладывают на Одисси яркий отпечаток лиризма.

В *крише*, или сюжетном танце Одисси, хасты передают смысл песен и украшают фрагменты чистого танца. В каждом стиле классического танца, особенно в Катхакали, Бхарата Натьям и Одисси, широко распространены хасты, описанные в "Абхинае Дарпане". Однако танцоры каждого стиля, особенно Катхакали и Одисси, придерживаются также своих собственных неканонических текстов,

78. Танцовщица Одисси по-разному ставит на пол ногу или обе ноги. Эти движения выполняются нежно, но очень точно.

79. Нижняя часть абханги.

80. Нупура.

81. Кумбха.

82. Аашрита, или сучи.

и исполнитель Одисси следует "Абхинае Чандрике" Махешвара Моханатры.

В Одисси используется несколько хаст, описанных в "Абхинае Чандрике" и совершенно отличных от тех, что встречаются в Бхарата Натья или Катхакали. Эти хасты существуют и сегодня, они передаются изустно из поколения в поколение, поскольку применяются на практике в *натаках*, или театральных представлениях. Интересно, что в Одисси некоторые хасты обозначают не просто слово или положение, но часто целую определенную фразу или настроение. Так, отвергнутая женщина, страдающая от разрыва со своим возлюбленным, может быть изображена при помощи одной позы и одной-единственной хасты. *Мишра хасты* – также предусмотренные жесты, когда каждая рука находится в своей хасте, но, чтобы



83. Один из введущих деятелей движения возрождения танцевального стиля Одисси, сам танцор, преподаватель и чуткий хореограф, Гуру Келучаран Мохалатра стоит в полной достоинства позе бога Рамы.

передать смысл, руки должны выстроить хасты одновременно. Это прежде всего требуется для обозначения родственников, богов, планет, десяти аватар Вишну и каст. Каждая хаста здесь означает символ, соотносящийся в свою очередь с понятием, которое хочет передать исполнитель. Однако кроме этих описанных сочетаний, употребляемых и в Бхарата Натьям, и в Катхакали, все три стиля широко пользуются богатым запасом других хаст; танцовщица, чтобы точнее передать свою мысль, может прибегнуть и к иным хастам, в зависимости от ее опыта и мастерства.

В Одисси используются различные движения рук вокруг тела. Часто можно увидеть круговые или полукруговые движения рук вниз или вверх от середины груди. Существуют фигуры, при которых руки движутся вниз, затем снова вверх и к бокам, очерчивая восьмерку. Часто танцор держит одну руку полукругом над головой, как бы окружая ее, а другую вытягивает параллельно ноге, как в скульптурах по всей Индии.

В Одисси танцор использует чрезвычайно богатые по смыслу и содержанию стихи. Наилучший пример, конечно, — это аштапади из "Гиты-Говинды", знаменитой поэмы Джаядевы о любви. Для выражения в танце этих строк необходимо учитывать несколько моментов: прежде всего духовное и религиозное содержание, с одной стороны, и шрингара, или тема любви, влетаемая в линию найака-найика, — с другой. Первое связано с традициями, древними ценностями, философией, обрядами и духовными устремлениями человека. Вторая — с общечеловеческим чувством любви в различных стадиях и проявлениях. При разумно уравновешенном подходе к ним оба эти начала сливаются в полной гармонии.

Выдержанная в классических традициях, абхиняя в Одисси глубоко содержательна. Рритта, или чистый танец, и абхиняя, или сюжетный танец, не разъединены в творчестве танцора. Абхиняю постоянно поддерживают позы и движения. Сюжеты ее часто перемежаются интерлюдиями рритты, которые служат связующими звеньями между двумя стихами или идеями.

Сюжеты, разыгрываемые в стиле Одисси во время представления, складываются в определенный рисунок, достоверный с физической точки зрения и выдержанный в соответствии с эстетическими нормами. *Мангалачаран*, танец-посвящение, исполняется в начале программы и включает в себя несколько не зависимых друг от друга сюжетов. Это танец-заклинание, движения в нем разворачиваются медленно. Танцор ступает на землю неторопливо и очень осторожно. Хасты в мангалачаране минимальны и по природе своей скорее несут религиозный смысл, чем служат элементом украшения. *Рангаманч правеш* — выход на сцену: танцор держит руки перед собой, обычно неся цветы и выражая готовность принести их в дар. *Рангабхуми прана* — приветствие сцене и земле, это первый сюжет, или идея. За ним следует *иштадева вандана*, тема покорности танцора его любимому

божеству; при этом певец поет стихи, обычно на санскрите. Затем — *трикханди прана*, когда танцор приветствует богов, гуру и публику, завершая тем самым танец-посвящение жестом приветствия и преданности, *анджали-хаста*.

*Бату* — фрагмент чистого танца, порожденный влиянием тантрического культа Батукешвара Бхайрава, одного из образов бога Шивы. Он состоит из скульптурных поз, и танцор очень красиво изображает игру на различных инструментах: на *вине* (струнный инструмент), *мандале* (барабан), *вену* (флейта) и *манджирах* (тарелках). Его пластика повторяет позы скульптур в храмах Ориссы и служит своеобразным украшением стиля. В этом танце барабан выбивает интересные ритмические рисунки, которые начинаются медленно и постепенно убыстряясь, становятся все сложнее, пока кату не заканчивается под крещением ударного инструмента. Бату — это подготовка к последующему более трудному паллави.

*Паллави* — дальнейшее развитие единства танца и музыки. Его движения сочетаются со звуками, или *сварами*, выбранной раги, и часто хореография настолько совершенна, что трудно сказать, движения подчеркивают красоту рисунка свар или свара подчеркивает изысканность танца. Разные паллави, построенные на фиксированных временных циклах, связаны между собой в танце различными ритмическими циклами. С развитием темы взаимопересекающиеся ритмические узоры влетают в танец, выстраиваемые исполнителем во все более и более сложные комбинации. Паллави носят те же названия, что и соответствующие им раги.

Далее следует абхиняя. Она включает в себя театрализованное выражение поэтического текста, и, естественно, самые важные, популярные и интересные сюжеты абхиняи танцор Одисси черпает среди аштапади "Гиты-Говинды". Правда, и другие тексты на санскрите или каком-нибудь ином языке обычно основаны на легенде о Радхе и Кришне и по содержанию и смыслу сливаются с аштапади. Но аштапади предоставляют танцовщице возможность глубоко окунуться в сокровищницу чувств и выразительных средств танца. Абхиняю обычно поют в неторопливом темпе, поэтому ничто не заставляет исполнительницу молниеносно менять настроения или придерживаться тщательно отрепетированной манеры. Наоборот, от нее ожидают углубленной трактовки темы. Более того, к ней предъявляется важнейшее требование — глубокое понимание текста. Собственно, ее отношение к религиозным сюжетам и интеллектуальной настрой должны выйти за рамки буквального прочтения эротической стороны темы герой — героиня.

Культура Ориссы замечательным образом сочетает в себе два аспекта, составляющих "Гиту-Говинду": эротический и религиозный. Ничто не скрывается и не выпячивается на первый план с тем, чтобы возвысить или принизить какой-либо из них. *Шрингара раса* и *бхакти раса* на протяжении всего танца играют однозначную роль. И Радха,

и Кришна обожествляются со всеми их истинно человеческими переживаниями. Справедливо отмечено, что "бурные земные страсти служат Джаядеве примером для выражения сложных нюансов божественной и человеческой любви".

Танцоров Одисси часто пугает сложность аштапади, и нередко можно заметить, что их гуру склонны к хореографии какой-либо определенной аштапади. К тому же обычно хореография столь умело и тонко выстроена, что расширять ее рамки, кажется, нет нужды. Даже просто строгое следование традиции представляет трудность для большинства исполнителей, и редко когда можно увидеть танец, в котором прочувствованные переданы все настроения. В XVII и XVIII веках такие вишнуитские поэты, как Упендра Бхандж, Кависурья Балдева Ратх, Гопалкришна и Банамали, писали стихи о Кришне и Радхе, которые и сегодня используются в Одисси.

*Мокша* — заключительная часть программы. Цель всего живого — освобождение от цикла рождений, и священные тексты упоминают о возможности достижения его теми, кто посвятил себя искусству танца. Мокша исполняется в быстром темпе, танец сопровождается слоговыми формулами, отбиваемыми на *мардале* (ударный инструмент) обычно самим гуру. Мокша состоит из сложных фрагментов чистого танца, исполняемых без остановки, сначала спокойно, а затем — со все нарастающим напряжением. Танцовщица движется по сцене, но, когда номер достигает кульминационной точки, она останавливается в центре и принимает позу покорности божеству. Кажется, будто внутреннее напряжение программы сдерживается и контролируется мыслью, чувством и движением, до тех пор пока все на сцене не замирает. Порыв и волнение слиты в момент катарсиса. Когда мокша исполняется умелой и опытной танцовщицей, есть надежда, что она сумеет поднять настроение и оживить атмосферу. Танец, начинающийся и завершающийся на ноте приношения дара божеству, всегда намного превосходит соображения коммерции и моды. Каждая танцовщица, однако, существенно отличается от другой, поэтому одно исполнение может быть более искренним или же более поверхностным, чем другое.

*Натья*, или драматический элемент танца, существовала в Ориссе уже в те времена, когда гоптипа выступали в труппах джатра. Эти труппы содержались местным земиндаром, или помещиком. Их программы были построены, скорее, как театрализованные представления с танцами, в которых сюжет разыгрывали несколько танцовщиков. Традиция этих танцевальных драм развивалась неравномерно. За последние тридцать лет больший интерес проявляется к сольным выступлениям на сцене. Однако некоторые гуру, у которых было много *ишия*, или учеников, все же нашли способ сохранить традицию. Среди них надо отметить гуру Келучарана Мохалатру, который был хореографом некоторых номеров, а также танцевальных драм "Канчи Виджай", "Гита-Говинда", "Кишор Чанд-





рананда Чампу” и ”Конарак Виджай” и использовал классическую технику, соответствующий оркестровый аккомпанемент, несколько действующих лиц, костюмы и смену декораций.

Костюм танцовщицы Одисси составляет практичное и удобное шелковое сари. Возможно, махари носили его иначе, и не исключено, что их одежды украшались разноцветными камнями, но в наше время исполнительницы от этого отказались. Лишь танцовщицы, берегущие традиции, мало что изменяют в своем costume. Украшения делаются из серебра, хотя, возможно, раньше для этих целей применялось золото. На голове у исполнительницы — украшение *матхамани*, в ушах — *кана*, на запястьях — *бахичуди* или *тайита*, на талии — пояс тонкой работы; на ее щиколотках позванивают колокольчики, нанизанные на один ремешок; а на шее — ожерелье с медальоном, *падака-гилака*. Кроме того, танцовщицы Одисси сооружают себе весьма сложную прическу в форме пучка, украшенного *тахией*, миниатюрным изображением храмовой *гопур* (башни); в волосы вплетаются венки из цветов. Кроме обычного грима, каким пользуются исполнительницы классического танца, танцовщица Одисси наносит на брови *чанданом* (сандаловой пастой) горячану, линию, идущую по брови до скулы. И наконец красная жидкость, *алта*, которая наносится на ладони и подошвы.

В наши дни исполнительнице Одисси обычно аккомпанируют музыкант, играющий на мардале или пакхавадже, флейтист и певец. Мардала — традиционный барабан, на котором играет гуру, отбивающий болы или произносящий вслух барабанные слоговые формулы, аккомпанируя фрагментам чистого танца в композиции. Эффектно используются и манджиры, маленькие медные тарелки, для поддержания тонких нюансов ритмического аккомпанемента. По традиции махари пели сами, но в результате перехода танца на сцену и в большие залы эту задачу взял на себя профессиональный певец. В наши дни танцовщице Одисси иногда аккомпанирует ситарист — вместо привычного в прошлом скрипача, который появился в результате влияния традиций соседнего Карнатака.

84. Левую руку положив на плечо своей сакхи, или подруги, правой рукой в позе чатура героиня поворачивает к себе лицо своей ближайшей приятельницы.

85. Кохл-рекху, продолжающую линию глаза женщины, сравнивают с баной, или стрелой, и называют найана-бана, или стрела глаза. Танцовщица показывает, как найика проводит эту линию, глядясь в зеркало.

Однако чаще всего из инструменталистов приглашается флейтист.

Танец — это выражение радости человека посредством движения. Когда же это чистое выражение и высвобожденная энергия заключены в классические рамки, они должны строго придерживаться определенных технических правил. В основе Одисси лежат богатейшие средства этой техники, в нем много записанных в текстах или переданных искусно правил. Положения ног, постановка стопы на носок или пятку, позы тела, изгибы тела, пластика движений и походки — все вместе представляет собой прекрасное зрелище. Это очень стилизованные, тонкие и изящные движения, создающие впечатление, что тело танцовщицы постоянно принимает позы, радующие глаз и доставляющие эстетическое наслаждение.

Ис. Мадани Мудгал в ярдах-чере, или изломанной позе, на полу. Мадгал исполняется во фрагментах чистого танца. Голова — в колоне рук, которые придают ногам дополнительную вышность. Движения глаз и шеи подчеркивают ритмический рисунок этого жонгола.

