



Елена Андреева

ИСТОРИЯ И КУЛЬТУРА ИНДИЙСКОГО ХРАМА

ЭСТЕТИКА ХРАМА

Елена Андреева

**История и культура индийского
храма. Книга III. Эстетика храма**

«ИД Ганга»

2023

УДК 394.3
ББК 63.3

Андреева Е. М.

История и культура индийского храма. Книга III. Эстетика храма /
Е. М. Андреева — «ИД Ганга», 2023

ISBN 978-5-907432-84-0

В книге рассказывается о живописи, скульптуре, танце, вокальной и инструментальной музыке, а также о литературе и словесном творчестве, развивавшихся веками в рамках религиозной культуры. Речь идет о взаимосвязи и взаимовлиянии всех видов искусства, об их истоках и о том, как они оказались в храме. Отдельная глава посвящена храму как образовательному учреждению и той важной роли, которую играли в южноиндийских храмах священные тексты, библиотеки и поэтические конкурсы. Кроме того, в книге рассматриваются вопросы, связанные с древним учением о расах, с иконографическими канонами индуистских божеств, с эротическими мотивами и с символикой, относящейся к культу плодородия. Также уделяется пристальное внимание теме сохранения культурного наследия, предназначению и духовной составляющей индийского искусства. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 394.3
ББК 63.3

ISBN 978-5-907432-84-0

© Андреева Е. М., 2023
© ИД Ганга, 2023

Содержание

Правила чтения терминов	6
Введение	8
Глава 1	34
Боги-артисты и боги-зрители	35
Взаимодействие искусств	44
Глава 2	58
Учение о расах	58
Происхождение и развитие рас	66
Боги и расы	76
Конец ознакомительного фрагмента.	77

Елена Андреева
История и культура индийского
храма. Книга III: Эстетика храма



© Андреева Е. М. Текст, 2022

© ООО ИД «Ганга». Оформление, 2023



Правила чтения терминов

В книге основная часть терминов приводится в транскрипции. Как правило, это санскритские и тамильские слова, хотя изредка встречаются слова из других языков. Для транскрипции санскритских слов используется система IAST – Международный алфавит транслитерации санскрита (*International Alphabet of Sanskrit Transliteration*). IAST основывается на стандарте, принятом в 1894 году на Международном конгрессе ориенталистов в Женеве, и позволяет передавать фонетически точную транскрипцию для индийских письменных систем.

Транскрибируются слова, которые являются именами, эпитетами или обозначениями богов и других существ (*isvara*, *yaksa*), названиями праздников и ритуалов (*pattdbhishekam*), наименованиями из сферы искусства (*kaṣaṇa*), обозначениями предметов культа (*mūrti*) и элементов храмовой архитектуры (*mandapa*), названиями текстов или музыкальных произведений (*Sarabhendra hṛīpāla kuravahei nātaka*), а также специфических реалий духовной жизни представителей индуизма (*moksa*) и других религий.

Если же в тексте приводятся термины без транскрипции, то это означает, что автор следует источнику, который не дает транскрипцию. Обычно это название какого-либо текста, храма, населенного пункта, учреждения или организации, чье-либо имя или эпитет. В некоторых случаях автор приводит термины в транскрипции, хотя в источнике слово может быть представлено вовсе без транскрипции либо транскрипция дается с ошибками или не соответствует IAST.

В большинстве случаев термину в транскрипции, который дается в скобках, предшествует транслитерация, например, шри (*sri*). Иногда какой-либо термин дается без транскрипции – если нет никакой необходимости говорить о его происхождении, а внимание акцентируется на каком-либо событии или явлении. Или же термин дается только в транскрипции в том случае, если важно подчеркнуть его происхождение либо обратить внимание на его этимологию. В некоторых случаях дается транскрипция как санскритского термина, так и его тамильского эквивалента. Большая часть тамильской религиозной терминологии имеет санскритское происхождение.

Обычно даются в транскрипции термины, являющиеся названиями произведений, которые не переведены на русский язык. Но если произведение на русский язык переведено, хорошо известно отечественному читателю или рассматривается в какой-либо русскоязычной работе без указания транскрипции, то в таком случае и в настоящей книге оно тоже может даваться без транскрипции.

Таблица согласных санскрита

	Заднеязычные	Небные	Головные	Зубные	Губные
Глухие	k	c	ṭ	t	p
Придыхательные глухие	kh	ch	ṭh	th	ph

Звонкие	g	j	ḍ	d	b
Придыхательные звонкие	gh	jh	ḍh	dh	bh
Носовые	ṅ	ñ	ṇ	n	m
Полугласные		y	r	l	v
Шипящие		ś	ṣ	s	
Звонкие фрикативные	h				

В санскрите есть: долгие и краткие гласные (a – ā; i – ī; u – ū), дифтонги (o, e, au, ai) и слогообразующие сонорные (ṛ – ṝ, ḷ – ḹ).

В тамильском языке есть краткие и долгие гласные, а также два дифтонга: a – ā; i – ī; u – ū; e – ē; o – ō; ai; au. Глухие и звонкие согласные фонологически не различаются; звонкость зависит от положения согласного в слове.

Таблица согласных тамильского языка

	Губные	Дентальные	Альвеолярные	Ретрофлексные	Палатальные	Велярные
Взрывные	p	t	<u>r</u>	ṭ	c	k
Носовые	m	n	<u>ṇ</u>	ṇ	ñ	ṅ
Одноударные				r		
Центральные аппроксиманты	v			<u>l</u>	y	
Боковые аппроксиманты		l		ḷ		

Введение



Примерно с середины I тысячелетия н. э. в Индии установился новый тип богослужения, что было связано с формированием индуизма, который к тому времени превратился в имперскую религию. Тогда же началось строительство каменных храмов. Этот процесс был связан с возникновением новых государственных образований и с переменами, происходившими практически во всех сферах жизни – в политической, социальной, экономической, религиозной, культурной. На Индийском субконтиненте стали появляться новые империи – как на Севере, так и на Юге¹, а имперские устремления требовали масштабности и монументальности во всем, в том числе в сфере храмостроительства.

Почти до конца I тысячелетия н. э. в южной части Индии храмы строили не только из камня, но вырезали в скалах и в пещерах. Но вскоре каменные храмы заняли лидирующие позиции, вытеснив своих конкурентов, и стали воплощением царского могущества – материального и духовного. В Тамилнаду расцвет строительства «имперских» храмов пришелся на X–XII века, на время правления династии Чола, когда индуистский храм из простого места поклонения божеству превратился в культурное учреждение. В это время из камня строились новые сооружения, а также обновлялись, перестраивались, расширялись старые – кирпичные, деревянные и глиняные.

Индийский храм можно рассматривать с разных точек зрения: как архитектурное сооружение, как социально-религиозный² институт, как место присутствия божественной энергии или же как произведение искусства. При посещении храма первое, что обращает на себя внимание, это обилие украшений – колонн и капителей, барельефов и горельефов, скульптур и орнаментов, потолочных и настенных росписей, и т. д. Особенно впечатляют каменные изображения богов, красавиц, животных и необычных существ, которыми украшены храмы внутри и снаружи, от самого основания и практически до вершины. Пышное убранство храма, так изощренно обволакивающее культовое сооружение, сравнимо разве что с роскошным облачением, покрывающим фигуру царя, придавая ей блеск и подчеркивая ее сакральность.

Обычно храмы возводят, руководствуясь двумя целями – снискать милость Господа и показать его величие, продемонстрировав грандиозность его земной обители. Благодаря великолепию виман и гопурамов, благородству колонн и изяществу декоративных элементов, храм выглядит гармонично и словно заявляет о том, что мир прекрасен и удивителен. Он воплощает идею, что Бог – это не только истина и любовь, но еще и красота. Поэтому можно сказать, что

¹ С середины и вплоть до конца I тысячелетия н. э. на Индийском субконтиненте возникло несколько империй: Пандьи и Паллавы на юге, Гупты на севере и востоке, Пратихары на севере, Палы на востоке, Раштракуты на Декане. Обратите внимание, что во второй книге настоящей трилогии во введении указано, что перечисленные выше династии появились к V веку (с. 13). Но эта дата весьма условна и служит лишь ориентиром. В действительности картина выглядела несколько сложнее. Например, Гупты, чье правление вошло в историю Индии как «золотой век», активизировались в III–IV вв. Династия Пандья существовала еще до н. э., и о ней упоминается в древнетамильской литературе. Однако из-за нашествия неких калабхров царство Пандья где-то до середины I тысячелетия н. э. находилось в тени, и только на рубеже V и VI вв. заявило о себе с новой силой. Паллавы известны с III–IV вв., но к VI веку эта династия заметно усилилась, а уже в VII веке достигла пика своего могущества. (В целом история Тамилнаду I-й половины I тыс. н. э. не достаточно хорошо изучена, в ней много неясного, и до сих пор почти ничего не известно о калабхрах – существует даже точка зрения, согласно которой никаких калабхров-захватчиков не было). Что касается других вышеуказанных династий, то созданные ими империи появились несколько позже южноиндийских, то есть после V века: у Пратихаров – с VI века, а у Раштракутов и Палов – с VIII века.

² Храм как социально-религиозный институт представляет собой учреждение, деятельность которого направляется и контролируется специально созданными органами управления; оно имеет экономическую базу и имущество, собственником которого официально считается храмовое божество; оно является крупным работодателем, производителем и потребителем сельскохозяйственной и прочей продукции; данное учреждение обслуживается профессиональными служителями культа и другими специалистами, являющимися почитателями храмового божества; деятельность этого учреждения определяется религиозными нормами, соответствующими конкретному религиозному культу; оно часто бывает связано с политической властью, поддерживая на ритуальном уровне тесные отношения с правящими династиями, а также является культиватором различных видов искусств и наук, организатором традиционных учебных центров и благотворительных мероприятий.

в основе храмового строительства, как и в основе храмового бытия, лежит великий принцип «Сатьям. Шивам. Сундарам» (*Satyam. Śivam. Sundaram*) – «Истина. Любовь³. Красота».

Вот уже на протяжении двух тысячелетий храмы формируют духовное пространство Индии. За это время появилось уникальное явление – храмовая культура. Она включает в себя архитектурные и художественные традиции, своеобразные способы отправления культа, ритуалы с использованием различных видов искусства, религиозные праздники и процессии, образовательные и благотворительные мероприятия⁴. При этом каждый отдельный храм, руководствуясь общими религиозными идеями и в то же время опираясь на конкретный культ и на конкретную традицию, формирует собственную внутривидовую культуру, уникальную. По сути, эта уникальность закладывается уже на стадии проектирования и строительства храма, когда мастера – архитекторы, скульпторы и художники – начинают воплощать в жизнь очередной проект дома Бога, который сам становится произведением искусства и вскоре наполняется звуками священных гимнов, мелодиями музыкальных инструментов, ритмами барабанов и звоном ножных колокольчиков. Ибо богам, как и людям, нужна красота.

Индийский храм – это удивительный диалог между материальным и духовным, мирским и сакральным, человеческим и божественным, между искусством и религией, а храмовая культура – глубоко символична и полна сакральных смыслов. В символизме и убранстве храма отражены представления о мироздании, ибо каждый храм – это проявленная в материи модель божественного мира, воплощающая вселенскую истину и красоту.

Храм изначально создавался не только как дом Бога, но и как место эстетического наслаждения. В храмовой архитектуре зафиксированы представления о прекрасном, которые были свойственны тому или иному историческому периоду. Красота, ее восприятие и ее переживание всегда были важны для религии – даже в пору серьезных политических и экономических потрясений храм оставался проводником религиозного искусства и духовной культуры. И сегодня в жизни храма огромную роль играют изобразительные и исполнительские искусства, включая литературу⁵.

* * *

Данная книга представляет собой последнюю, третью, часть трилогии «История и культура индийского храма». Это рассказ об индийском искусстве, которое веками развивалось в рамках религии и на протяжении многих веков являлось неотъемлемой частью храмовой культуры. Для индийцев уже в глубокой древности было очевидно, что искусство по своей сути

³ Санскритское слово *śivam* как существительное среднего или мужского рода буквально означает «счастье, благо, благополучие, добро, милость», но в данном случае вполне может переводиться словом «любовь» – как оно обычно понимается в религиозном контексте (например, «Бог есть любовь»), и, следовательно, выступать синонимом для всех перечисленных здесь же значений.

⁴ Данное определение является сугубо авторским, и выводится из личного понимания храмовой культуры. Ибо точного и единого определения храмовой культуры на сегодняшний день не существует. Обычно это понятие исследователи связывают с традицией храмового строительства, с историей возведения того или иного храма, со стилистическими и прочими особенностями памятника. Робинов О. Ю., исследовавший московскую храмовую культуру 1-й трети XIX века, писал о храмовой культуре следующее: «Храмовая культура – это качественный показатель совокупности средств, способов, нравственных и эстетических регулятивов деятельности архитектора; это характеристика уровня его профессионализма и гуманизма определенного исторического типа в сочетании с корректностью и критическим восприятием культурного наследия предшествующих эпох; это процесс, учитывающий понимание места памятника духовной культуры в сложившейся социокультурной и природной среде, а также специфику межличностных отношений в развивающейся приходской жизни» (Робинов, 2011:25).

⁵ Вот как выразил эту мысль Дж. Н. Фарквэр более сотни лет тому назад: «Интерес людей к своим богам порождает мифологию, которая передается из поколения в поколение и считается священной. Из мифологии проистекает литература. Она может быть эпической, драматической, лирической. Обучение жречества может породить национальную систему образования, как это было в древней Индии. Развитие поклонения богам требует красивых изображений и достойных храмов. Благодаря этим творческим потребностям стало возможным появление скульптуры и архитектуры. С усложнением ритуала появляется живопись, музыка и другие искусства. А из рассуждений о природе богов возникает философия» (Farquhar, 1913: 303).

духовно. Поэтому в индуизме оно является одним из способов поклонения божеству и важной частью храмового ритуала.

В книге речь пойдет о четырех основных видах искусства – о живописи, скульптуре, музыке (инструментальной и вокальной) и танце. При этом под скульптурой мы будем понимать также барельефные и горельефные изображения, созданные на каменной поверхности храмов, а к области танца отнесем и танцевальную драму. Тем более, что в Индии между танцевальной драмой и танцем как таковым не всегда пролегает четкая граница, ибо танцевальные номера часто представляют собой драму в миниатюре, которая исполняется одним артистом.

Напомним, что первая часть под названием «Рождение храма» была посвящена происхождению храмовой архитектуры и строительству храма, архитектурным стилям и структуре южноиндийского храма, символике его основных элементов и строительным ритуалам. А во второй части, которая называлась «Жизнь храма», рассматривались вопросы, связанные с функционированием и управлением храма, говорилось о храмовом хозяйстве и персонале, о богослужениях и благотворительности, о буднях и праздниках, о дарах храмовым богам и о преступлениях, совершаемых в отношении них, а также о проблемах, стоящих перед индуистским храмом в последние десятилетия.

Как было сказано в первой книге, наша главная цель – познакомить российского читателя с жизнью южноиндийского индуистского храма. При этом практически все наше внимание сосредоточено на храмах в стиле дравиды. Географические рамки те же, что и в предыдущих двух книгах – Южная Индия. Но основное внимание сосредоточено на Тамилнаду. Что касается хронологических рамок, то самая нижняя граница доходит примерно до V тысячелетия до н. э., что связано с вопросом о происхождении отдельных видов искусства. Верхней границей служит современность.

Вместе с тем некоторые культурные особенности не ограничиваются тамильским регионом. По этой причине для написания книги использовался материал, относящийся не только к южноиндийской культурной традиции, но и к североиндийской, что представляется вполне оправданным⁶.

* * *

Важным источником для настоящего исследования являются сочинения разных жанров, посвященные конкретным видам искусства, и сочинения, содержащие отдельные части либо небольшие фрагменты, относящиеся к тому или иному виду искусства. Особый интерес представляет древнеиндийский трактат «Натьяшастра», автором которого является мудрец Бхарата. Название трактата лучше всего переводить как «Трактат о театральном искусстве». Текст датируется примерно II веком до н. э. – II веком н. э.⁷ и состоит из тридцати шести глав, в которых освещаются различные стороны искусства наты. Вместе с тем в данном сочинении содержится богатейший материал, относящийся к музыке, технике танца, живописи, иконографии, сооружению театральных зданий, костюму, гриму и театральной бутафории, декламации, языкознанию, мифологии и т. д. То есть Бхарата уделяет внимание всему, что так или иначе относится к древнеиндийскому театру. По этой причине трактат представляет собой чрезвычай-

⁶ Имеется достаточно свидетельств существования многочисленных связей и регулярных контактов между Севером и Югом уже в древности (в последние века I тысячелетия до н. э. и в первые века I тыс. н. э.), а также свидетельств взаимовлияния между североиндийской и южноиндийской культурами. Например, в своей работе «Индия в древности» Г. М. Бонгард-Левин и Г. Ф. Ильин пишут: «Сопоставление деканских надписей с северными (прежде всего из Матхуры) выявляет связи южноиндийских буддистов со своими единоверцами из района Матхуры и северо-западных областей страны, причем надписи Юга демонстрируют влияние лексических форм северной традиции, хотя можно проследить и обратное направление – с Юга на Север» (Бонгард-Левин, Ильин, 2001: 442).

⁷ На этот период указывает К. Ватсыян (Ватсыян, 2009:37), хотя встречаются и другие датировки.

чайно ценный источник практически по всем видам искусства. При написании третьей книги трилогии автором использовались различные издания «Натьяшастры», что при необходимости указывается в ссылках.

Вторым по важности трактатом является «Абхиная-дарпана» – текст, написанный Нандикешварой и посвященный танцевальному искусству. «Абхиная дарпана» помогает понять основные тенденции в развитии танца и сообщает важные детали, касающиеся связи танцевального искусства с религией и мифологией.

Ценным источником является индийская художественная литература – поэтические и прозаические произведения разных авторов, которые написаны на санскрите и других языках. Эти произведения относятся к разному времени и содержат важные сведения о разнообразных сторонах того или иного вида искусства. В их числе, например, драмы Калидасы (VI в.) «Шакунтала» (*Abhijnānashākuntalam*) и «Малавика и Агнимитра» (*Mālavikāgnimitram*), а также поэма этого же автора «Род Рагху» (*Raghuvamsa*), «Приключения десяти принцев» (*Dasakumdracaritam*) Дандина (VII–VIII вв.), «Океан сказаний» Сомадэвы, древнетамильская поэма Иланго Адигаля «Шилаппадикарам» и др.

В качестве источников также следует упомянуть шильпашастры, агамические и пуранические тексты, упанишады (в частности, «Брихадараньяка», «Чхандогья», часть «Кены» – *Jaiminīya Upaniṣad Bṛhadāraṇyaka, Rudrāhṛdayopaniṣad*), отдельные эпические сюжеты из «Рамаяны» и «Махабхараты», сочинение Малланги Ватсьяяны «Камасутра» и многие другие. Но не все из них были доступны автору в переводе на русский (либо английский) язык или на языке оригинала, по этой причине иногда приходилось обращаться к работам других авторов, в которых содержатся фрагменты указанных текстов или же обсуждаются связанные с ними отдельные вопросы.

Помимо литературных текстов в качестве источника привлекались музейные экспонаты (ведь при написании книги принимались в расчет данные эпиграфики и археологии), данные индийского кинематографа, иконографические изображения различных богов индуизма – живописных и скульптурных, музыкальные композиции, а также техника и репертуар классических танцев.

С целью изучения храмовой культуры – архитектуры, искусства, ритуалистики – автором были предприняты неоднократные поездки в Индию⁸ – с посещением храмов, музеев, библиотек, танцевальных школ, частных уроков актерского мастерства, танцевальных и музыкальных концертов, религиозных ритуалов. Были изучены образцы живописи и скульптуры в южноиндийских храмах – росписи стен и потолков, скульптурное и цветное оформление гопурамов, символика и нюансы архитектурных деталей храмовых строений, атрибуты и принципы размещения главных божеств в храмовых святилищах, изображения танцующих фигур и иллюстрации каран к «Натьяшастре». Кроме того, автор книги изучала такие танцевальные стили, как бхаратанатьям, робиндронритья и катхак, а также хорошо знакома с техникой и репертуаром других классических танцев Индии.

* * *

Индийскому искусству посвящено немало работ отечественных и зарубежных специалистов, в том числе индийских. Это фундаментальные труды и небольшие статьи, переводы оригинальных текстов и посвященные им исследования. При этом одни работы носят общий характер, а в других рассматриваются узкие вопросы, касающиеся тех или иных видов искусства. В большинстве из них искусство рассматривается вне связи с храмовой культурой. Кроме

⁸ Главным образом, изучались храмы Тамилнаду – в Ченнае, Чидамбаре, Танджавуре, Мадуре, Кумбаконаме, Тирукаруккавуре, Тричи, а также храмы Андхры, Махараштры, Западной Бенгалии.

того, в работах, которые носят общий характер, рассматривается преимущественно искусство Северной Индии, в то время как Югу внимания почти не уделяется⁹. Исследователей, которые занимаются изучением истории и культуры Южной Индии, не много. Среди отечественных специалистов следует упомянуть А. М. Дубянского (1941–2020), Л. Б. Алаева, О. П. Вечерину, П. В. Хрущеву, чьи труды использовались при написании книги.

Для лучшего понимания изобразительного искусства и этапов его развития необходимо было обратиться к изучению самых древних образцов. К примеру, что касается живописи, то здесь существенную поддержку оказали работы, посвященные первобытному и племенному искусству Индии. Прежде всего, это интересная и достаточно информативная статья Индрани Чаттопадхьяи (Indrani Chattopadhyaya) *Living Tradition: A Study of Prehistoric Rockpaintings and Indigenous Art from District Sonbhadra, Southern Uttar Pradesh, India* (2016), посвященная наскальной живописи Индии, в частности, региону, расположенному в юго-восточной части штата Уттар Прадеш, в Сонбхадра, где были обнаружены образцы первобытного искусства.

Внутрискальные помещения с древними рисунками были впервые обнаружены в 1867–1868 годах Арчибалдом Карллайлем (A. C. L. Carlyle) – сначала на плато холмов Каймур, а затем в районе Мирзапур¹⁰. В XX веке это место довольно активно изучалось. Археологические и геологические исследования, проводимые в долине среднего Сона с 1980 года, позволили собрать богатую коллекцию доисторических каменных орудий, окаменелых останков фауны и отложений вулканического пепла от извержения Тоба на севере Суматры, возраст которых составляет приблизительно 73000 лет¹¹.

В течение нескольких лет Индрани Чаттопадхьяи занималась изучением и документированием внутрискального пространства, где были найдены первобытные рисунки. В своей статье она попыталась установить связь между археологическими находками и первобытными наскальными рисунками, а также проанализировать традицию племенной живописи, чтобы понять, существует ли какая-либо связь между настоящим и далеким прошлым. Поскольку любое общество подвержено постоянным изменениям и преобразованиям, то обнаружить хотя бы минимальную связь между археологическими находками и социальными процессами, происходившими в глубокой древности, для любого специалиста является задачей невероятной сложности. Но Индрани Чаттопадхьяи удалось с ней справиться.

Статья Николь Бойвен (Nicole Boivin) *Rock art and rock music: Petroglyphs of the South Indian Neolithic* (2004) посвящена южноиндийскому неолитическому искусству, в основном живописи. Свое исследование она сосредоточила на южноиндийском регионе, в частности,

⁹ К сожалению, Южная Индия воспринимается в среде ученых и в среде любителей как своеобразная периферия. Еще в 1960-х годах отечественный индолог Л. Б. Алаев писал об этом следующее: «Раскройте любую “Историю Индии”, и вы увидите главы о ведических ариях, империи Маурья, “золотом веке” Гуптов, государстве Харши, Делийском султанате и Могольской империи, но вам не удастся найти столь же подробных сведений о государствах Южной Индии. Княжествам Вакатаков, Чалукьев, Хойсалов, державе Чолов, Виджаянагару и другим южноиндийским государствам в лучшем случае посвящены небольшие разделы» (Алаев, 1964: 3). То же говорил и индийский историк Паниккар К. М. в своей книге *A Survey of Indian History*: «Прочитав большинство ранних книг по истории Индии, можно подумать, что Индия южнее гор Виндхья и не существовала, а если и существовала, то только как придаток империй Севера» (Panikkar, 1962: viii). С того времени ситуация не слишком изменилась – исследования, касающиеся дравидийского Юга, до сих пор являются редкостью.

¹⁰ Его отчет об этих открытиях был опубликован в 1883 году в виде заметок: Archibald Campbell Carlyle, *Notes on lately discovered Sepulchral Mounds, Cairns, Caves, Cave Paintings and Stone Implements*, Proceedings of the Asiatic Society of Bengal. 1883.

¹¹ Многопрофильная группа, состоящая из археологов, геологов, геоморфологов, археозоологов, палеоботаников, изучала регион, расположенный к западу от изучаемой местности, чтобы восстановить палеоэкологические условия в долине Мидл Сон. Они допускают палеоклиматический сдвиг от сухого холодного периода в конце плейстоцена к влажному теплему периоду в раннем голоцене, а в дальнейшем, примерно в позднем голоцене, наступил сравнительно сухой и теплый период. Это привело к изменениям в таксономическом составе животных, что отражено в наскальных рисунках региона, которые охватывают период от раннего до позднего голоцена. В этой местности изучена последовательная смена доисторических культур в геостратиграфическом контексте и этапы их трансформации. Вообще в культурном отношении данный район отличается, возможно, самой долгой доисторической непрерывностью в Индии. Полученные археологические данные свидетельствуют о высокой степени адаптации человека здесь и об изменении его образа жизни (Chattopadhyaya, 2016: 252–254).

на Купгале (Карнатака), где были обнаружены образцы наскального искусства, относящиеся к неолиту. Здесь представлен более поздний период, нежели тот, который именуется протохарапским неолитом индоиранского региона (датируется нач. III-1 тыс. до н. э.). Но южноиндийский неолит, который фактически пересекается со зрелой фазой Харappy, автору статьи кажется наиболее интересным¹², поскольку, в отличие от неолита Белуджистана или восточного Афганистана, который имеет много общего с неолитом соседней Юго-Западной Азии, южноиндийский отличается определенной спецификой. В частности, речь может идти об одомашнивании урожая (предполагается, что данный процесс проходил независимо от соседних народов), о доминировании пастбищ крупного рогатого скота и об уникальной модели ритуала, для которого характерно сжигание большого количества коровьего навоза, что привело к образованию больших «курганов», достигающих в некоторых местах 30 футов в высоту. По мнению автора статьи, это является наиболее характерной особенностью южноиндийского неолита (Boivin, 2004: 38–40).

Кроме того, Николь Бойвен обращается к проблемам методологии. Несмотря на то, что древние изображения на скальных и каменных поверхностях встречаются по всему Индийскому субконтиненту, им не уделяется должного внимания – их изучение по-прежнему остается описательным и теоретически неразработанным. А при такой ситуации не может быть и речи о том, чтобы внести более или менее существенный вклад в понимание далекого прошлого Южной Азии. Именно поэтому Николь Бойвен предпринимает попытку выйти в своем исследовании за рамки такого чисто описательного подхода, который сводится в основном к описанию обнаруженных изображений. Также она старается привлечь внимание ученого сообщества к проблеме сохранения образцов древнего искусства. В связи с этим Николь Бойвен поставила себе цель – вызвать интерес общественности к наскальной живописи, которой угрожают экономические и социальные преобразования, происходящие в настоящее время в южноазиатском регионе (Boivin, 2004: 38).

Существенную помощь в изучении вопроса происхождения изобразительного искусства оказали некоторые работы, проливающие свет на характер и функции первобытного и племенного искусства. Это статьи Л. Лендорфа (Lawrence L. Loendorf) *Traditional Archeological Methods and Their Applications at Rock Art Sites* (1994), Д. Уитли (David S. Whitley) *Ethnography and Rock Art in the Far West: Some Archaeological Implications* (1994), Н. Дас (Nilanjana Das/Saha) *Jadupata in the Context of Santhal Culture* (2001), и др.

Хотелось бы также отметить работы американского историка искусств У. Спинка (Spink, Walter M.), посвященные пещерам Аджанты¹³ и позволяющие проследить развитие индийской живописной традиции. У. Спинк начал изучать Аджанту с 1950-х годов, и этой теме посвятил более сотни научных публикаций. А с 2005 по 2017 год было издано семь томов под названием *Ajanta, History and Development*, в которые были включены работы, посвященные различным сторонам истории и искусства Аджанты.

Однако индийскую живопись западные специалисты начали изучать гораздо раньше. Еще в 1937 году вышла в свет книга Стеллы Крамриш (Stella Kramrish) *A Survey of Painting in the Deccan*. Это довольно объемное исследование, посвященное деканскому искусству. Здесь автор обсуждает домонгольскую и монгольскую живопись Декана, влияние западного искусства на индийскую живопись, а также теорию живописи, касаясь при этом вопросов, связанных с пространством, цветом и т. д. В центре внимания Стеллы Крамриш находятся образцы живо-

¹² Николь Бойвен сетует на то, что, несмотря на богатство материала, относящегося к южноиндийскому неолиту, он привлекает на удивление мало внимания со стороны южноазиатских археологов. И книга Раймонда Олчина «Неолитические скотоводы Южной Индии» (Raymond Allchin. *Neolithic Cattle-Keepers of South India*), опубликованная еще в 1963 году, до сих пор остается крупнейшим исследованием по этому периоду. Тем не менее, в последние годы наблюдается возрастание интереса к южноиндийскому неолиту.

¹³ В 1983 году пещеры Аджанты были провозглашены ЮНЕСКО объектом всемирного наследия.

писи из пещерных и каменных храмов, созданные в разные исторические периоды – со II века н. э. и до XIX века включительно. Речь идет о таких центрах искусства, как Аджанта, Эллора, Виджаянагар, Биджапур, Голконда и некоторых др.

Нельзя не упомянуть такого выдающегося южноиндийского автора, как С. Сиварамамурти (С. Sivaramamurti) (1909–1983). Это известный индийский историк, санскритолог, музейный работник, который всю свою жизнь занимался изучением эпиграфики и истории искусств, в том числе живописи. Его книга *South Indian Paintings*, посвященная южноиндийской живописной традиции, впервые была издана еще в 1968 году, а потом неоднократно переиздавалась, но до сих пор не потеряла своей актуальности. С. Сиварамамурти рассматривает развитие живописи в различные исторические периоды и в различных регионах Южной Индии, уделяя при этом пристальное внимание основным стилям и направлениям. Также автор рассказывает о красках и материалах, которые использовали южноиндийские мастера в своей работе, описывает процесс создания местными живописцами своих шедевров, цитирует санскритские тексты, посвященные искусству живописи. К тому же книга богато иллюстрирована, что делает ее особенно ценной для исследователей и любителей индийской живописи.

Искусству Виджаянагара С. Сиварамамурти посвятил отдельную работу, которая так и называется—*Vijayanagara Paintings* (1985). В ней он охватывает весь период существования Виджаянагара и рассказывает о становлении живописи в самом начале появления новой империи, затем в период ее расцвета, и, наконец, в ее последние годы, то есть накануне гибели в 1565 году. Несмотря на свой короткий век, Виджаянагар оказал заметное влияние на развитие культуры всего южноиндийского региона.

Еще один замечательный индийский ученый, Притхви Кумар Агарвала (Prithvi K. Agarwala), как и С. Сиварамамурти, тоже всю свою жизнь посвятил изучению индийского искусства, а также иконографии. Одна из его книг, посвященная канонам живописи и вышедшая в 1981 году, называется *On the Sadahga Canons of Painting*. Как следует из самого названия, речь идет о так называемой концепции шаданга, имеющей шестичастную структуру (санскр. *sadahga* буквально означает «шесть частей») и являющуюся каноном, на который ориентировались художники многих столетий. В данной книге автор излагает основные принципы искусства, которые были разработаны древнеиндийскими теоретиками и мастерами живописи. О других книгах этого автора будет сказано ниже, когда речь пойдет о соответствующих темах.

Немалый интерес представляют работы, посвященные изготовлению и использованию красок древними и средневековыми художниками. Особо следует выделить содержательную статью П. Мини (P. V. Mini) *Preparation techniques of pigments for traditional mural paintings of Kerala* (2010), в которой речь идет о керальской традиции создания фресок, и статью *Uses of Plants and Plant Products in Traditional Indian Mural Paintings*, написанную в 1999 году тремя авторами (Nayar T. S., Binu S., Pushpangadan P.), в которой рассматривается тема применения в настенной живописи пигментов растительного происхождения. Такого рода работы помогают составить наиболее полное представление об особенностях и развитии живописных традиций, существовавших на территории Индии, а также о своеобразии и тонкостях работы живописцев прошлых столетий.

Индийское искусство довольно активно изучали и отечественные специалисты – индологи и искусствоведы. Прежде всего, хотелось бы назвать имя С. И. Тюляева – советского индолога, который на протяжении всей жизни занимался изучением индийского и шриланкийского искусства¹⁴. Им были написаны две книги – «Искусство Индии. Архитектура, изобразительное искусство, художественное ремесло» (1968) и «Искусство Индии: III тысячелетие до н. э. –

¹⁴ Еще в 1939 году вышла первая книга С. И. Тюляева, которая называлась «Архитектура Индии». Как следует из названия, она посвящена индийской архитектуре, но, по сути, представляет собой фотоальбом, снабженный предварительным очерком. А в 1948 году С. И. Тюляев защитил диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по теме «Истоки и древнейший период развития архитектуры и скульптуры Индии».

VII в. н. э.» (1988), где наряду с живописью рассказывается о скульптуре и архитектуре. В обеих монографиях С. И. Тюляев рассматривает исключительно изобразительное искусство (живопись, скульптуру, ремесло) и не касается искусства исполнительского – оно не входит в круг его интересов. Кроме того, автор уделяет внимание искусству Северной Индии и Декана, а Южная Индии, как это часто бывает, остается за скобками.

Книга «Искусство Индии. Архитектура, изобразительное искусство, художественное ремесло» является первой серьезной работой по искусствознанию. В ней автор рассматривает историю индийского искусства на большом отрезке его существования, начиная от древнейших времен и вплоть до конца второй трети XX века (искусство после второй мировой войны), уделяя внимание росписям эпохи палеолита, искусству Гандхары, архитектуре средневековья, живописи Аджанты, индийской миниатюре, образцам художественного ремесла и вопросам эстетики. Во второй книге «Искусство Индии: III тысячелетие до н. э. – VII в. н. э.» внимание автора оказывается сосредоточенным исключительно на древнем периоде. Здесь речь идет об искусстве каменного века и протоиндийской цивилизации, об искусстве бассейна реки Ганги и пещер Аджанты, Гандхары и Матхуры, рассказывается о взгляде древних индийцев на изобразительное искусство и архитектуру. Оба издания содержат богатый иллюстративный материал.

Следует также отметить работу отечественного индолога В. В. Вертоградовой «Живопись древней Индии по „Читрасутре“ из „Вишнудхармттарапураны“ – теория и технология» (2014), которая представляет собой культурологическое исследование известного санскритского сочинения по живописи, созданного предположительно в первые века нашей эры. По сути, «Читрасутра» (*Citrasutra*) – это часть пуранического текста (*Visnuāharmottara-purāna*), в котором излагается общая теория живописи и затрагиваются такие темы, как учение о расах и о восьми основных элементах (гунах), учение о возрастании и убывании (кшая-вриддхи), говорится о цветовых матрицах, о качестве и свойствах живописи, о средствах выразительности и характеристиках живописца и т. д. В своей работе В. В. Вертоградова рассматривает основные положения трактата и приводит перевод некоторых глав, уделяя при этом внимание такому понятию, как читравидья – наука о живописи. Кроме того, огромный интерес представляет та часть исследования, которая посвящена связи изобразительного искусства с искусством танца и в которой затрагиваются вопросы, имеющие отношение к скульптуре.

Изучающие Индию специалисты – как отечественные, так и зарубежные – всегда уделяли самое пристальное внимание изучению индийского пластического искусства. Что касается российских и советских ученых, то хотелось бы отметить работу «Скульптура Древней Индии» (1971), автором которой является В. С. Сидорова. В этой работе скульптура рассматривается на фоне религиозных, философских, литературно-повествовательных и мифотворческих течений, а также в связи с древними культурными центрами (такими как Бхархут, Санчи, Матхура, Амаравати и др.) и в связи с историческими периодами, составляющими индийскую древность. То есть на протяжении трех тысячелетий – начиная с эпохи расцвета протоиндийской цивилизации и заканчивая периодом развития школы Матхуры. Книга завершается IV веком н. э., с которым связывается начало правления династии Гупта. Конкретные образцы рельефов и круглой скульптуры того или иного исторического периода автор старается анализировать с точки зрения художественного замысла, стилистических приемов и выявления истоков изобразительного мотива.

Вторая книга этого же автора называется «Художественная культура Древней Индии» (1972) и посвящена скульптуре преимущественно, хотя немало внимания в ней уделяется литературным памятникам, в частности, произведениям Калидасы. Что касается временного охвата, то, как и в предыдущей работе, нижняя граница относится к протоиндийской цивилизации (примерно III тыс. до н. э.), а верхняя – к правлению Гуптов. Оба издания снабжены большим количеством иллюстраций.

Среди зарубежных специалистов, положивших начало исследованиям индийской скульптуры, в основном находятся имена ученых европейского и индийского происхождения, которые нередко работали бок о бок. Например, книга *Medieval Indian Sculpture in the British Museum*, изданная еще в 1936 году¹⁵, была написана индийцем Ч. Рамапрасадом (С. Ramaprasad) и снабжена предисловием англичанина Р. Л. Хобсона (R.L. Hobson¹⁶). В ней речь идет о скульптуре из северной и центральной части Индии времен Кушан и Гуптов, из восточной части – из Бенгалии времен Палов, из Бихара и Одиши, а также об иконографических образцах индуистских божеств из Северной и Южной Индии. В центре внимания Ч. Рамапрасада оказались, главным образом, образцы средневекового искусства, которые в разное время были вывезены англичанами из индийской колонии и осели в Лондоне, в Британском музее¹⁷. По большому счету, работа была написана по заказу музейной администрации. Первая глава книги посвящена древнеиндийскому изобразительному искусству и его канонам (включая джайнское и буддийское), его истории и особенностям, а вторая часть книги – это иллюстрации.

Поскольку Ч. Рамапрасад при написании книги исходил из запросов Британского музея, то некоторые важные темы не рассматривались вовсе. К примеру, на тот момент музей не был заинтересован в освещении искусства Гандхары. Однако этой теме была посвящена работа другого автора, Х. Бактела (H. Buchthal), которая называлась *Western Aspects of Gandhara Sculpture* и была издана Британской Академией в 1945 году. Эта небольшая по объему работа представляла собой конспект лекции, где гандхарское искусство рассматривалось через призму влияния западной культуры. В ней, в общем-то, и содержится объяснение того, почему в работе Ч. Рамапрасада отсутствует раздел об искусстве Гандхары.

Свою работу Х. Бактел начинает со справедливой критики исследователей индийского искусства, которые предпочитают обходить стороной скульптуру гандхарской школы, а если и включают в свои труды эту тему, то обязательно извиняются за это перед читателем. Ибо считается, что гандхарское искусство не сыграло сколько-нибудь важной роли в развитии Востока, а представляло собой «слабое подобие» или даже «провинциальную производную» от греческой или римской¹⁸ скульптуры, и поэтому ее вполне можно исключить из рассмотрения без серьезного ущерба для истории индийского искусства (Buchthal, 1945: 3). Х. Бактел убеждает своих читателей, что гандхарская школа достойна того, чтобы говорить о ней. И он снабдил свою книгу интереснейшими иллюстрациями.

К. Чинтамони (K. Chintamani) – автор книги *Classical Indian Sculpture (300 B.C. to A.D. 500)*”, вышедшей в 1950 году. В ней он сосредоточился на классической скульптуре, к которой относит образцы, созданные в период с IV века до н. э. по V век н. э., то есть во времена правления династии Маурья и позже, вплоть до времени Гуптов. Несмотря на небольшой объем, книга хорошо иллюстрирована. Для своего времени она, несомненно, представляла определенную ценность. Тем более что сам К. Чинтамони был скульптором¹⁹ и рассматривал древнеиндийскую скульптуру с точки зрения практика. Речь идет о скульптуре Маурьев, Шунгов и

¹⁵ Изучение индийского искусства началось гораздо раньше, еще в XIX веке, но работы, относящиеся к этому времени и к самому началу XX века, в которых говорится о скульптуре, носят в основном описательный характер.

¹⁶ Р. Л. Хобсон (1872–1941) был хранителем отдела керамики и этнографии Британского музея, а с 1939 по 1942 год – президентом Восточного керамического общества.

¹⁷ Британский музей был создан в 1753 году. Он расположен в Лондоне (Блумсбери). Это был главный историко-археологический музей Британской империи, коллекция которого сейчас состоит из восьми миллионов единиц и считается одной из крупнейших в мире.

¹⁸ Х. Бактел склоняется к мысли, что классическое влияние в Гандхаре не является результатом похода в Индию Александра Македонского и основанных там греческих царств. Школа Гандхары обязана своим появлением искусству Римской империи (Buchthal, 1945: 4).

¹⁹ Кар Чинтамони вошел в историю не как автор книги, а как скульптор, который завоевал серебряную медаль по скульптуре в 1948 году на Олимпийских играх, проходивших в Лондоне. Правда, он выступал в составе команды Великобритании.

Гуптов, об археологических находках в Санчи и Амаравати, о двух основных школах искусства – гандхарской и матхурской.

Многочисленные работы К. М. Мунши (K. M. Munshi) носят более основательный характер. Они посвящены различным сторонам истории и культуры Индии, но нас, прежде всего, интересуют книги, в которых освещается тема индийской скульптуры, особенно храмовой. Речь идет о двух книгах – одна под красноречивым названием *“Indian Temple Sculpture”*, вышедшая в 1956 году и снабженная вводной статьей Дж. Неру, и вторая книга *“Saga of Indian Sculpture”*, изданная в 1957 году. В них не только содержится описание тех или иных образцов искусства, но также присутствуют интересные рассуждения автора на тему происхождения и предназначения искусства. В частности, К. М. Мунши полагает, что истоки индийского искусства следует искать в шиваитском культе, а именно в идее и образах божественной пары – Шивы и Шакти. Кроме того, автор уделяет внимание не только североиндийской скульптуре, но и образцам из других регионов – восточного (царство Калинга, территория штата Одиша), южного (царство Паллавов и Чалукьев), западного (территория Гуджарата), центрального (Бунделькханд, территория штата Мадхья Прадеш и Уттар Прадеш).

Большинство исследователей в поисках истоков того или иного явления обращаются к самым древним пластам индийской цивилизации. Исключением не стал и Ч. Прамод (C. Pramod), являющийся автором работы *The Sculpture of India, 3000 B. C.-1300 A. D.* (1985). Он рассматривает индийскую скульптуру в исторической перспективе, начиная с археологических находок, относящихся к протоиндийской цивилизации, и заканчивая средневековой храмовой скульптурой. Каждая глава книги охватывает какой-то один исторический период, но между самым древним, протоисторическим (3000–1500 гг. до н. э.), и последующим (III в. до н. э.) оказывается более чем тысячелетняя лакуна, что связано с состоянием исторической науки, занимающейся изучением древней Индии. Ч. Прамод описывает и анализирует порядка сотни конкретных образцов (барельефы, скульптуры), чтобы продемонстрировать сакральный характер индийской изобразительной традиции, ведь и в индуистских, и в буддийских текстах говорится о том, что создание мурти ведет на небеса.

И еще один важный момент, на который хотелось бы обратить внимание. С одной стороны, для изучения индийской храмовой скульптуры исследователи обращаются к различным видам источников, но с другой стороны, она сама выступает важнейшим источником для изучения истории моды, оружия и некоторых аспектов быта того общества, которое на протяжении многих веков создавало религиозную культуру индуизма. Поэтому автору данной трилогии показалось важным уделить внимание таким деталям, как одежда, прически, украшения и оружие, которыми украшены изображенные на храме фигуры людей и небожителей. Следовательно, ценными оказались книги, посвященные моде и оружию разных эпох. В их числе *The History of Indian Costume from the 3rd Century A.D. to the End of the 7th Century A.D.* (1944), автором которой является М. Чандра (M. Chandra), *Indian Costumes* (2003), автором которой является А. Бисвас (A. Biswas), *Hair Styles in Ancient Indian Art* (1982) К. Кришнамурти (K. Krishnamurthy) и некоторые другие.

Последующее изложение темы скульптуры рассматривается в связи с символикой, имеющей отношение к культу плодородия. Поэтому для нас особый интерес представляют работы, посвященные водной стихии и рекам, растительным мотивам и сосудам изобилия, змеям и термитникам, слонам и необычным животным, чьи изображения украшают южноиндийские храмы. Среди работ такой направленности хотелось бы отметить исследования отечественных специалистов. Это статья О. Н. Меренковой «Макара и водное пространство в индийской культуре» и статья Ю. Е. Березкина «Киртимукха, сиси-утль и другие симметричноразвернутые изображения Индо-Тихоокеанского региона». Обе работы вышли в 2009 году в сборнике под названием «Азиатский бестиарий. Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии» и посвящены макаре и киртимукхе – мифическим животным, образы

которых связаны с водой и часто встречаются в индийском искусстве, в частности, на индийских храмах. Также о киртимукхе в связи с водной стихией идет речь в интереснейшей работе Н. Л. Павлова «Алтарь. Ступа. Храм. Архаическое мироздание в архитектуре индоевропейцев», вышедшей в свет в 2001 году. Работ, посвященных данной теме не много, поэтому эти статьи заслуживают того, чтобы обратить на них внимание.

Что касается зарубежных исследователей, то, прежде всего, хотелось бы упомянуть работу шриланкийского ученого²⁰ А. Кумарасвами (1877–1947), посвященную культу якшей и состоящую из двух частей, которые вышли еще в 1928 году. Работа так и называется – *Yaksas*, и представляет собой исследование символики, уходящей своими корнями в древний культ плодородия и связанной с водной стихией. Поэтому в книге А. Кумарасвами рассказывается не только о якшах, но также о водных растениях, о слонах и других символах плодородия.

Также заслуживают внимания два важных исследования, посвященных культу змей. Первое представляет собой диссертацию под названием *The Orthodox Roots of Indian Snake Worship: an Examination of the Hindu and Buddhist Textual Traditions* (1999), автором которой является Л. Козад (L. Cozad). В этой работе конкретные змеиные образы, как и культ змей в целом, рассматриваются в исторической перспективе и через призму индуистской и буддийской мифологии, а также с привлечением данных древнеиндийской литературы.

Вторая работа называется *Indian Serpent-Lore or the Nāgas in Hindu Legend and Art*. Она была написана известным ученым Дж. Фогелем (J. Ph. Vogel) еще в 1926 году. Это фундаментальный труд, для написания которого автор широко использовал индуистские и буддийские мифы, легенды, сказки (в частности, эпос «Махабхарата», кашмирские хроники «Раджатарангини» и буддийские джатаки), а также изображения змей в различных произведениях искусства. В книге Дж. Фогеля собран богатейший материал, относящийся к индийскому культу змей, и подробно описаны известные змеиные образы и персонажи, которые встречаются в различных источниках.

Работа Дж. Ирвина (J. C. Irwin) *The Sacred Anthill and the Cult of the Primordial Mound* (1982) посвящена муравьям и термитникам, которые в Индии с самых древних времен считались сакральными. Образ муравьиного холма довольно часто встречается в религиозной культуре Индии и имеет глубокую символику, связанную с культом плодородия.

О связи культа рек с ритуалом рассказывается в книге индийского ученого С. К. Лала (S. K. Lal) *Rivers in Hindu Mythology and Ritual* (2007). В книге содержится множество цитат и фрагментов из различных религиозных текстов, которые автор приводит для того, чтобы продемонстрировать, какую важную роль на протяжении многих тысячелетий играют реки и речные богини в религии и мифологии индуизма.

Вторая книга, требующая обязательного упоминания, посвящена Ганге и называется *The Ganges in Myth and History*. Она была написана С. Дарианом (S. G. Darian) в 1978 году. В книге рассматривается образ священной реки через призму истории и мифологии, и при этом уделяется основное внимание образу Ганги в храмовой культуре. И, конечно же, затрагивается такой важный вопрос, как связь реки с образом бога Шивы, а также связь с другой священной рекой Индии – Сарасвати.

Далее, следует отметить работу П.Р. Сринивасана (P. R. Srinivasan) *Beginnings of the Traditions of South Indian Temple Architecture* (1959), в которой в числе прочих рассматривается тема использования в храмовой культуре изображений, связанных с водной стихией и культом плодородия. Это образы лотоса, व्याлы – мифического животного, пурнакумбхи – сосуда изобилия, и многих других.

²⁰ Ананда Кумарасвами был известным историком и философом, исследователем и популяризатором индийского искусства на Западе, автором множества работ, посвященных как индуистскому, так и буддийскому искусству – живописи, скульптуре, архитектуре, иконографии, музыке.

Pūrṇa kalāśa or the Vase of Plenty – еще одна важная работа, посвященная конкретно сосуду изобилия. Ее автором является П. К. Агравала – известный ученый, о котором упоминалось выше, в связи с искусством живописи. *Pūrṇa kalāśa or the Vase of Plenty* — небольшая по объему книга, вышедшая в свет еще в 1965 году, но до сих пор не потерявшая своей актуальности, ибо читается легко и с большим интересом. В ней рассматриваются такие вопросы, как происхождение сосуда изобилия и значение данного образа в искусстве и религии, его альтернативные наименования, упоминание в различных источниках, использование в различных ритуалах. Книга хорошо иллюстрирована – снабжена интересными фотографиями и качественными прорисовками.



Так же хотелось бы упомянуть очень интересную работу Дж. Фогеля (J. Ph. Vogel) *The Woman and Tree or Salabhanjika in Indian Arts and Literature*, написанную еще в 1929 году. Она посвящена древнему и широко распространенному сюжету в индийском искусстве, который известен под названием «женщина-и-дерево». Это образ молодой женщины, стоящей под вет-

вами дерева. Данный сюжет, восходящий к культу плодородия, очень часто встречается на стенах индийских храмов.

Еще один сюжет, характерный для храмового искусства, – это любовные пары (богов, людей или животных). Фигуры могут изображаться в объятиях друг друга (мит-хуна) или же в любовном соединении (майтхуна). Исследования, проведенные еще в прошлом столетии, показали, что эротические мотивы, присутствующие на памятниках религиозной архитектуры, оказались там не случайно, и их ни в коем случае нельзя рассматривать как единичные явления. Широкое распространение эротических мотивов практически по всей Индии не могло быть результатом выбора или предпочтений отдельных личностей, связанных со строительством того или иного храма. Данное явление носило общеиндийский характер и было связано с общим социально-культурным фоном огромного исторического периода, отражая социальную и мировоззренческую установку многих поколений индийцев.

Вопрос использования в индийском религиозном искусстве эротических мотивов всегда представлял большой интерес для исследователей – как для индийских, так и для зарубежных. Но не все книги, написанные на эту тему, в равной степени полезны для нас. Среди работ, посвященных данной теме, можно выделить две, которые кажутся наиболее удачными и интересными – это *Erotic Sculpture of India. A Socio-Cultural Study* (1975) Д. Десаи (D. Desai) и *Mithuna. The Male-Female Symbol in Indian Art and Thought* (1983) П. К. Агравалы (P. K. Agrawala). Обе книги написаны индийскими авторами и заслуживают самого пристального внимания как со стороны исследователей искусства, так и со стороны любознательных читателей.

К теме изобразительного искусства примыкает тема иконографии, особенно тесно связанная со скульптурой. Не случайно К. М. Мунши утверждал, что скульптура является синонимом иконографии (Munshi, 1957: 2). И когда речь идет об индуистской иконографии, то почти всегда имеются в виду скульптурные изображения богов, составляющие экстерьер и интерьер храмов, или мурти, установленные в гарбхагрихах.

Серьезные работы, посвященные непосредственно индуистской иконографии, стали издаваться в Индии уже в первой половине прошлого столетия. В первую очередь хотелось бы указать на фундаментальный труд Г. Рао (T. A. Gopinatha Rao) под названием «*Elements of Hindu Iconography*», состоящий из двух томов²¹. В 1914 году вышли в свет две части первого тома, а в 1916 году – две части второго тома, после чего данный труд неоднократно переиздавался. Г. Рао описывает иконографические нюансы не только главных богов индуизма (Брахма, Вишну, Шива) и их ипостасей, членов семьи (жены, дети, бхакты) и транспортных животных – вахан, но также второстепенных богов (стражей сторон света), небожителей (апсары, гандхарвы, васу, маруты) и обитателей других миров (пишачи, асуры, ветапы и т. д.).

В 1916 году в Южной Индии была издана книга К. Састри (Krishna H. Sastri) *South-Indian Images of Gods and Goddesses*, в которой иконография индуистских богов рассматривается в тесной связи с южноиндийской храмовой архитектурой, ритуалистикой и религиозными текстами (шильпашастрами и агамической литературой), содержащими предписания по изготовлению мурти. При этом рассматриваются иконографические каноны основных богов индуизма, формирующих Тримурти, и различных аспектов Шакти (изображению богинь посвящена отдельная глава). Кроме того, автор уделяет самое пристальное внимание изображению второстепенных божеств (стражам сторон света), деревенским божествам (Айянару, Драупади, тантрическим богиням), различным божественным существам (девяти планетам, нагам, якшам и др.) и иконографическим элементам (пьедесталам, оружию, украшениям).

²¹ По сути, данный труд представляет собой четырехтомник, так как каждый том состоит из двух достаточно объемных частей, которые издавались отдельными книгами.

Следует упомянуть довольно известную работу под названием *The Development of Hindu Iconography*, автором которой является Дж. Банерджи (J. N. Banerjea). Книга впервые была издана в Колкате в 1954 году, но уже через два года была переиздана вновь. Помимо описания изображений индуистских богов Дж. Банерджи рассматривает такие вопросы, как происхождение и развитие индийской иконографии, использование мурти в целях почитания богов, правила создания мурти, иконографическая терминология, а также уделяет внимание текстовым источникам по иконографии. При этом автор широко использует данные археологии и уже по традиции обращается к самым древним периодам индийской истории – к протоиндийской цивилизации.

Также стоит упомянуть многотомное издание *Art and Architecture of Indian Temples* Р. Рао (S. K. R. Rao). Первый том появился в 1993 году, после чего каждый год издавались новые тома. Это капитальный труд, в котором автор пытается представить храмовую культуру как тесное сплетение иконографии, искусства, храмовой ритуалистики и архитектуры. По его мнению, храмовая культура является основным аспектом индийской культуры (Rao, 1994:1). При этом Р. Рао сосредоточивает свое внимание на южноиндийских храмах.

Еще одним интересным и важным проектом Р. Рао была работа *Pratima-kosha. Encyclopaedia of Indian Iconography*, изданная в шести томах несколькими годами ранее. Издание представляет собой энциклопедию, состоящую из множества статей, расположенных в соответствии с акшарами санскритского алфавита. Здесь собрана уникальная информация по иконографии индуизма, джайнизма и буддизма. Также Р. Рао является автором множества других книг, посвященных иконографии различных богов индуизма.

Хотелось бы указать на некоторые работы, более скромные по объему, но не менее важные и не менее интересные по содержанию. К ним относится небольшое исследование Г. Бюнеманн (G. Biihneemann) *Tantric Forms of Ganesa. According to the Vidydrnavatantra* (2008), в котором автор рассказывает о четырнадцати иконографических образах Ганеши, описанных в тантрическом тексте *Vidydrnavatantra*.

С необычного ракурса рассматриваются изображения богов в работе Мегхи Раджгуру (R. Megha) *From Shrine to Plinth: Studying the Dialectics of Hindu Deities Displayed in the Museum through Artworks and their Exhibition* (2010). В своем исследовании автор показывает, как изменяется восприятие индуистского божества, которое в качестве мурти находится в храме и в качестве произведения искусства и культурного символа – в музее.

Далее, следует отметить небольшую статью *Popular Gods as seen from Sculpture in the Temples of Tamil Nadu* (1985), автором которой является Р. Нараянан (R. Narayanan).

Здесь акцент делается на образах богов в виде скульптурных изображений, находящихся в храмах Тамилнаду.

И, наконец, нельзя не отметить интереснейшую статью отечественного индолога Я. В. Василькова, которая называется «Месопотамский и древнеиндийский мифы о потопе: случайны ли сходства?» (2016). В данной статье автор сравнивает два варианта мифа о всемирном потопе – ближневосточный и индийский, и приходит к выводу, что они связаны между собой и что общая последовательность основных мотивов в них не случайна. Для нашего исследования эта работа интересна тем, что позволяет по-новому взглянуть на образ Вишну в его аспекте рыбы (Матсья-аватара).

На протяжении многих веков важнейшую роль в храмовой ритуалистике, как и в оформлении храмового пространства, играло танцевальное искусство, являясь неотъемлемой частью сакральной архитектуры индийского Средневековья, особенно в Южной Индии и на Декане. Об огромной популярности танца в южноиндийском храме свидетельствует обилие танцевальных скульптур, наличие танцевальных павильонов, существование почти до середины XX века специально обученных храмовых танцовщиц и присутствие в индуизме образов танцующих богов.

Одним из первых, кто заговорил о танцевальном искусстве в связи с религией и мифологией, был Ананда Кумарасвами. В своей знаменитой работе *“The Dance of Shiva”* (1918), посвященной культу Натараджи, он представил танцующего Шиву как всемогущего бога, который управляет космическими циклами посредством танца, то есть посредством подчиненных ритму упорядоченных движений, структурирующих хаос. Он описал символизм образа Натараджи, указывая на пять основных функций (*panchakrtya*) божества, которые соотносятся с пятью его аспектами²². Так, образ Натараджи получил дополнительное измерение и стал рассматриваться через призму философии.

Изучение танцевального наследия Индии, связанного с конкретными танцевальными техниками, ознаменовалось появлением работ, посвященных храмовой скульптуре, в частности, фигурам танцовщиц и богов, демонстрирующих караны – базовые танцевальные единицы, описанные две тысячи лет тому назад Бхаратой в трактате «Натьяшастра». Впервые научный интерес к каранам появился еще в начале прошлого века, в 1914 году, когда были опубликованы (в рамках *Annual Report on Epigraphy*) изображения девяноста трех танцующих фигур, скопированных с восточного гопурамахрама Натараджи в Чидамбараме²³.

Тогда же была предпринята попытка идентифицировать их через материал «Натьяшастры». Данное направление оказалось перспективным и способствовало возникновению интереса и к самой «Натьяшастре», и к другим древним сочинениям, относящимся к танцевальному искусству. Прежде всего, речь идет о трактате Нандикешвары «Абхинаядарпана», к которому обращались многие видные деятели науки и искусства²⁴.

В последние десятилетия исследование каран оказалось прочно связано с именем Падмы Субраманьям (P. Subrahmanyam). Она начала свои исследования в начале шестидесятых годов прошлого века и посвятила каранам докторскую диссертацию²⁵. Она выяснила и доказала, что карана – это не статическое положение тела, как прежде считалось, а динамические движения. Позже ею были написаны другие работы на тему танца, в которых речь шла не только о древних каранах, но также о системе адаву – танцевальных единицах, имеющих, возможно, более позднее происхождение²⁶. Падма Субраманьям проделала колоссальную работу, проведя сравнительное исследование всех доступных танцевальных традиций местного значения (*desi*) и продемонстрировав влияние на них общеиндийской традиции (*mārga*), описанной мудрецом Бхаратой.

²² Процесс создания/творения связан с аспектом Брахмы, сохранение связано с аспектом Вишну, разрушение – с аспектом Рудры, завуалирование – с Махешварой, освобождение – с Садашивой. Об этой стороне образа Натараджи будет рассказано в соответствующей главе.

²³ Позже эти иллюстрации послужили основой для других работ, в которых авторы так или иначе затрагивали тему каран. В частности, они были использованы для первого тома «Натьяшастры», который вышел с комментарием Абхинавагупты в “Gaekwad Oriental Series” в 1926 году. Это было первое издание текста, под редакцией Манавалли Рамакришны Кави. Вторая работа называлась *Tānāvalaksanam* и была опубликована Б. В. Нараянавами Найду в 1936 году. Далее последовали многочисленные исследования (как популярные, так и научные), посвященные танцевальным скульптурам и четвертой главе «Натьяшастры», где говорится о каранах. К теме каран обращались также специалисты, изучавшие индийскую иконографию. К примеру, такие известные специалисты, как Гопинатха Рао или Дж. Н. Банерджи, которые использовали в своих работах агамические тексты, указывали на влияние «Натьяшастры».

²⁴ Первый перевод этого сочинения на английский язык был осуществлен Анандой Кумарасвами вместе с Гопалой Дуггиралой (Gopala Kristnayya Duggirala). Текст вышел под названием *“The Mirror of Gesture. Being the Abhinaya Darpana of Nandikesvara”* в 1917 году. По сути, он представлял собой новое произведение, созданное новым автором, поскольку А. Кумарасвами дополнил изначальный вариант текста другим материалом, собранным из других источников.

²⁵ Речь идет о неопубликованной диссертации П. Субраманьям: Padma Subrahmanyam. *Karana in Indian Sculpture* (Unpublished Ph. D. Dissertation). Chidambaram: Annamalai University, 1978. Некоторые части этой диссертации представлены в некоторых работах, посвященных теме каран. К примеру, см.: Iyer A. *Karana Sculptures, Dance Practice and the Natyasastra in Indonesia*// Sangeet Natak, No. 119, January-March, 1996; Shankar, Bindu S. *Dance Imagery in South Indian Temples: Study of the 108-karana Sculptures*. Dissertation. Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of The Ohio State University. The Ohio State University, 2004.

²⁶ Среди работ можно указать следующие: *History, Technique and a Notation for Adavu System in Dance* (1978), *Dance Notation of Adavus* (2000), *Paratam Kalai (Kotpadu)* (2009), *Some Pearls from the Fourth Chapter of Abhinavabharati (Karanas and Ahahdras)*.

Падме Субраманьям, которая сама является танцовщицей, удалось реконструировать все 108 каран «Натьяшастры», опираясь на комментарий Абхинавагупты *Abhinavabharati* (X в.) и другие тексты, в частности, на «*Sangitaratnākara*» Шарнгадевы (XIII в.). К тому же, она привлекала в качестве источника храмовую скульптуру²⁷. Так, в центре ее внимания оказались скульптуры Танджавура, Кумбаконама, Чидамбарам, Тируваннамалай, Вриддхачалам и др. Кроме того, Падма Субраманьям обратила внимание на индонезийский храмовый комплекс Прамбанан, где, как выяснилось, тоже были изображены караны. Итогом ее многолетних исследований и реконструкций стал фундаментальный труд под названием *Karanas: Common Dance Codes of India and Indonesia*, вышедший в 2003 году в трех томах.

После открытий, сделанных Падмой Субраманьям, стали появляться другие работы, авторы которых опирались на конкретные ее исследования либо руководствовались идеями, которые благодаря ей стали уже общепринятыми. Например, книги и статьи Алессандры Айер (Alessandra Iyer) и Капила Ватсьян (Kapila Vatsyayan), в которых рассматриваются индонезийские караны в связи с их индийским происхождением²⁸.

Капила Ватсьян – танцовщица и ученая, специализирующаяся в области индийской и мировой культуры, а также основательница Национального Центра Искусств им. Индиры Ганди (IGNCA). Ее перу принадлежит несколько монографий и множество статей, посвященных различным видам искусства и литературе²⁹.

Капила Ватсьян внесла значительный вклад в изучение танцевального наследия Индии, включая танцевальную храмовую скульптуру и караны. Можно назвать следующие работы по этой теме: *Classical Indian Dance in Literature and Arts* (1977), *Dance Sculptures in the Sarangapani Temple* (1982), *Die Klassische Tanze* (1995), *Indian Classical Dance* (1997). Кроме того, одна из ее работ, посвященная «Натьяшастре», была переведена на русский язык под названием «Наставление в искусстве театра: «Натьяшастра» Бхараты» (2009). Примечательно, что во многих своих работах Капила Ватсьян обращается именно к «Натьяшастре».

Например, в книге *The Square and the Circle of the Indian Arts* (1997), где среди прочих рассматривается сходство строительства храма и здания театра.

В последние пару десятилетий тема каран привлекает к себе все большее число исследователей. При этом рассматриваются не только караны, описанные Бхаратой, но и локальные разновидности, то есть караны категории деши. Этой важной теме посвящена работа Сундари Сантанам (S. Santhanam) *Neo Desi Karanas. A Sequential Link* (2013). Вдохновленная примером Падмы Субраманьям, Сундари Сантанам попыталась возродить систему деши-каран, которая составляет важную часть древнего танцевального наследия. При этом «возрождение» не следует понимать слишком буквально, потому что автор вынуждена была руководствоваться не столько конкретными сведениями, сколько собственным воображением. Тем не менее, благодаря усилиям Сундари Сантанам у наших современников появилась возможность воочию увидеть еще один вид древнего танца – пусть не точно таким, каким он был в действительности, но таким, каким он мог бы быть.

Двум разновидностям танцевальной традиции – марга и деши, основанной на каранах, посвящена статья В. С. Кумари (V. S. Kumari) *Comparative Study of the Dance Sculptures in Early and Later Chalukya Temples* (2015). В основе данного исследования находятся храмы Декана,

²⁷ П. Субраманьям основала собственную школу танца «Нритыйодая», в которой преподает караны. Ее проекты финансирует правительство Тамилнаду.

²⁸ Можно назвать книгу А. Айер *Prambanan: Sculpture and Dance in Ancient Java. A Study in Dance Iconography*, вышедшую в 1998 году, а также статьи *Dance in Ancient Java The Dance Sculptures of the Siwa Temple at Prambanan* (1995) и *Karana Sculptures, Dance Practice and the Nrttyasstra in Indonesia* (1996). У К. Ватсьян есть статья *The Dance Sculptures of Lara-Djonggrang (Prambanan). A Comparative Study* (1977).

²⁹ Например, *Traditional Indian Theatre: Multiple Streams* (1980), *Jayadeva. Jdura Gita-Govinda: a dated sixteenth century Gita-Govinda from Mewar* (1980), *Transmissions and Transformations: Learning Through the Arts in Asia* (2011) и др.

построенные при Чалукьях, правивших примерно с VI по XII век. Прежде всего, речь идет о танцующих фигурах, демонстрирующих караны. В. С. Кумари попыталась проанализировать развитие индийского классического танца до X века и после, рассмотрев две отдельные фазы его эволюции.

Отдельно хотелось бы отметить диссертацию Бинду Шанкар (Bindu S. Shankar) *Dance Imagery in South Indian Temples: Study of the 108-karana Sculptures* (2004), написанную на тамильском материале. Объектами исследования стали тридцать четыре храма Тамилнаду, хотя основное внимание сосредоточено на пяти, в которых 108 каран были созданы с XI по XVII век³⁰. Это храм Раджараджи в Танджавуре (985–1015), храм Шарангапани в Кумбаконаме (XII–XIII вв.), храм Натараджи в Чидамбараме (XII–XVI вв.), храм Аруначалешвары в Тируваннамалае (XVI в.) и, наконец, храм Вриддхагиришвары во Вриддхачаламе (XVI–XVII вв.). Также в работе рассматриваются шесть (из семи) мест, связанных с танцем Шивы. Это храм в Тирунелвели, где, согласно, индуистской мифологии, Шива исполнил танец Калика-тандава; Тирупуттур, где он исполнил Гаури-тандава; Мадурай, где был представлен Сандхья-тандава; Куттралам, связанный с танцем Трипура-тандава; Тируваланкаду, связанный с танцем Урдхва-тандава; и Чидамбарам – как место, где Шива станцевал свой знаменитый Ананда-тандава³¹.

Автор рассматривает танцевальные скульптуры, изображающие 108-каран, с точки зрения преемственности и инновации при их создании на протяжении длительного периода времени. Бинду Шанкар оспаривает распространенное мнение о том, что танцевальные скульптуры, изображающие не божеств, являются просто декоративными элементами, не имеющими смысла. Действительно, долгое время танцевальные скульптуры считались просто украшением храма, которые были созданы исключительно с эстетической целью, но Бинду Шанкар, изучив функцию и назначение танцевальных фигур, предложила их собственную интерпретацию. По ее мнению, это своего рода агенты, передающие ключевые темы, обладающие для храма особой важностью. А танец, как и 108 каран, является средством визуального воплощения основных аспектов поклонения в индуизме, как ритуал, трансформация и медитация (Shankar, 2004: iii).

Хотелось бы обратить внимание еще на одну диссертацию, посвященную танцу. Это работа Кавиты Джая-кришнан (K. Jayakrishnan) *Dancing Architecture: The parallel evolution of Bharatandtyam and South Indian Architecture* (2011), в которой автор ссылается на исследование Бинду Шанкар. В своей работе Кавита Джаякришнан обращается к южноиндийской храмовой архитектуре, в частности, к васту-пуруша-мандале, и уже на этом фоне рассматривает вопросы, относящиеся к образу Натараджи и к мифологии танца в целом, к системе каран и их воплощению в скульптуре, к эмоциональной составляющей танцевального искусства и его связи с иконографией и пр.

А вот в исследовании Р. Н. Каннан (R.N. Каппан), которое называется *Performing 'Religious' Music: Interrogating Karnatic Music within a Postcolonial Setting* (2013), храмовая культура рассматривается через призму истории. При этом автор уделяет пристальное внимание социально-экономической стороне храмов и политической ситуации, имевшей место в Индии в конце XIX – начале XX века. Кроме того, рассматриваются вопросы, связанные с традиционными исполнителями стиля карнатик, с реформами, касающимися института девадаси, с храмовой культурой и экономикой, а также с темой национализма.

³⁰ Из тридцати четырех храмов, изученных Б. Шанкар, лишь пять имели изображения каран, которые можно идентифицировать. Девять храмов хранили следы намерения вырезать караны либо были украшены со стороны восточного гопурама танцующими фигурами, которые могли быть каранами. Таким образом, в четырнадцати храмах присутствуют изображения каран, причем тринадцать из них – это храмы Шивы. Кроме того, храмы с каранами расположены всего в нескольких тамильских районах: Южный Аркот, Северный Аркот, Мадурай и Танджавур (Shankar, 2004: 289–290).

³¹ Седьмое место танца, как отмечает автор диссертации, не имеет определенного местоположения и относится ко всей Вселенной (Shankar, 2004: 9).

А. Верма (A. Verma) в своей книге *Performance and Culture: Narrative, Image and Enactment in India* (2011) обращается не только к танцевальной, но и к драматической традиции, и при этом исследует материал, относящийся к различным стилям и жанрам исполнительского искусства. Так в поле ее зрения оказывается и классическое искусство, и народное (к одисси, к оттантулла и др.). Объектом изучения для А. Вермы стали южноиндийские храмы VI–XIII веков. Кроме того, автор привлекала в качестве источников иконографические образцы, трактаты по искусству (включая «Натьяшастру») и два фильма (на языке хинди), посвященные танцовщицам древней Индии – «Читралекха» (1964) и «Амрапали» (1966). Вместе с тем автор уделяет внимание гендерным и кастовым вопросам, которые рассматриваются через танцевальные образы и тексты, а также вопросам соотношения эротики и религии.

К теме танца обращались в своих работах многие специалисты – как ученые-теоретики, так и практикующие танцовщицы и танцоры. В них, как правило, рассматривается стандартный набор вопросов – от образа танцующего Шивы и происхождения каран до элементов танцевальной техники и интерпретации храмовых скульптур. Помимо многочисленных книг и диссертаций существует множество интересных и глубоких по содержанию статей, перечислять которые не имеет смысла. Назовем лишь некоторые, наиболее важные. Например, К. Дамодаран (K. Damodaran) в своей статье *New Light on Thiruvankadu Nataraja Bronze* (1978) пытается интерпретировать одну надпись, сделанную на пьедестале статуэтки Шивы-Натараджи, обращаясь при этом к танцевальной традиции, описанной в «Натьяшастре», и к традиции деши. К. Зубко (K. C. Zubko) в статье *Embodying Bhakti Rasa in Bharata Natyam: An Indian-Christian Interpretation of Gayatri Mantra through Dance* (2006) рассказывает о стиле бхаратанатям и его положению в христианской общине Южной Индии. Статья *Religious Dogma or Political Agenda? Bharatanatyam and its Reemergence in British Tamil Temples* (2008) Э. Р. Дэвида (A. R. David) посвящена классическому танцу в современных тамильских храмах, которые находятся за пределами Индии, в основном, в США и Лондоне. В центре внимания статьи *The Drama of the Kuravahci Fortune-teller. Land, Landscape, and Social Relations in an Eighteenth-century Tamil Genre* (2008), автором которой является Индира Петерсон (I. V. Peterson), находится танцевальная драма куравань-джи. Этот танцевальный жанр рассматривается через призму храмовой культуры Тамилнаду, а также в связи с политической и землевладельческой элитой. П. Стайел (Stiehl, Pamyla A.) в статье *Bharata Natyam: A Dialogical Interrogation of Feminist Voices in Search of the Divine Dance* (2004) рассматривает стиль бхаратанатям в связи с институтом девадаси.

Не обходится храмовая культура без музыки. Вот уже на протяжении многих веков вокальная и инструментальная музыка наполняет пространство храма как в будни, так и в праздники. По словам известного музыковеда Б. Чайтаньи Девы, индийская музыка является одной из самых высокоразвитых, а выработанная ею система микроинтервалов (шрути), ее мелодические модели, то есть раги, и утонченность ритмов «представляют собой ценнейший вклад в мировую художественную культуру» (Дева, 1980: 45). В 1980 году на русский язык была переведена книга Б. Чайтаньи Девы, которая так и называлась – «Индийская музыка». В ней рассматривается широкий спектр вопросов, связанных с историей музыкальной культуры в Индии и с деятельностью известных музыкантов, с теорией музыки и музыкальной терминологией, с региональными музыкальными стилями и формами, а также с музыкальными инструментами.

Но если книга Б. Чайтаньи Девы затрагивает общеиндийскую музыкальную тематику, то работа Т. Венката-субраманьяна (T. K. Venkatasubramanian) *Music as History in Tamilnadu* (2010) посвящена исключительно стилю карнатик, в частности, тамильской музыкальной культуре. Особенностью книги является рассмотрение музыки в ее исторической перспективе – автор начинает свое повествование с периода тамильской древности, переходя к средневековью и к эпохе Виджаянагара, и, наконец, к колониальному периоду. При этом делается акцент

на классике и на творчестве трех великих композиторов – Анна-мачарьи, Кшетраджни и Тья-гараджи.

О южноиндийской классической музыке рассказывается и в книге *Carnatic Music Composer* (2008), автором которой является Т. Васудевар (T. S. Vasudevar). По большому счету, данный труд представляет собой энциклопедию, посвященную композиторам Южной Индии – их жизни, творчеству, религиозным представлениям.

Также хотелось бы упомянуть небольшую, но весьма интересную статью С. Венкатарамана (S. Venkataraman), которая называется *Araiya Sevai* (1994). В ней речь идет о тамильском исполнительском искусстве, основанном на ритуальном пении гимнов альваров, которые принято исполнять в вишнуитских храмах.

Поэтические произведения, написанные на санскрите и на местных языках, являются неотъемлемой частью храмовой ритуалистики. На протяжении многих веков литература самым тесным образом была связана с изобразительным и исполнительским искусством. И поскольку в наибольшей степени нас интересуют именно храмы тамильского региона, то, соответственно, больше внимания в книге уделяется тамильской литературной традиции.

Назовем лишь несколько работ, посвященных данной теме, которые, на наш взгляд, заслуживают того, чтобы на них обратили внимание читатели, интересующиеся тамильской литературой и культурой.

Во-первых, это великолепное исследование Саши Эбелинга (S. Ebeling) *Colonizing the Realm of Words. The Transformation of Tamil Literature in Nineteenth-Century South India* (2010), в котором тамильская литературная традиция рассматривается через призму истории. В книге затрагиваются такие важные вопросы, как изменение литературных предпочтений и канонов (жанров, стилей, поэтики, тематики и т. д.), влияние на тамильскую традицию западной культуры, взаимодействие тамильской литературной элиты с храмами, покровительство поэтам и ученым со стороны религиозных учреждений, землевладельцев и правителей и т.д. При этом книга просто изобилует множеством интересных фактов.

Далее, в книге Н. Катлера (N. Cutler) *Songs of Experience: The Poetics of Tamil Devotion* (1987) рассказывается о поэзии тамильских бхактов, в частности, о преемственности между древнетамильской литературой Санги и произведениями средневековых шиваитов-наянаров и вишнуитов-альваров, о влиянии религиозных взглядов и личного духовного опыта поэтов на их творчество, о различиях в использовании поэтического наследия двумя религиозными традициями.

А вот книга Индира Петерсон (I. V. Peterson), которая называется *""Poems to Siva. The Hymns of the Tamil Saints"* (2007), посвящена исключительно шиваитской литературной традиции, развивавшейся в пространстве бхакти. В центре внимания автора находится «Деварам» – сборник гимнов, которые были созданы до X века тремя шиваитскими святыми. Индира Петерсон рассматривает «Деварам» в тесной связи с южноиндийской храмовой культурой и считает этот текст основополагающим для тамильской культуры.

Работа Д. Уолдок, посвященная шиваитской литературной традиции, называется *Text, Interpretation and Ritual Use of Tamil Saiva Poems* (1995) и представляет собой диссертацию. Как и в предыдущем исследовании, здесь рассматриваются религиозные гимны шиваитских поэтов, но в центре находятся другие тексты – *Tiruvempāvai* и *Tiruppalliyelucci*. Это средневековые произведения, которые до сих пор довольно широко используются в храмовой ритуалистике. Автор свою работу основывает на изучении трех тамильских храмов – мадурайского храма Минакши и двух храмов (храм Ганеши и храм Муругана), расположенных на окраине Мадурая, в Нагамалей Пудуккоттей.

Важнейшим элементом индийского искусства является учение о расах, и по этой причине работы, посвященные данной теме, особенно актуальны для нашего исследования. Впервые учение о расах излагается в «Натьяшастре», поэтому каждый автор, пишущий на эту тему,

обращается к трактату Бхараты, в частности, к шестой и седьмой главам, где содержится описание рас и бхав. В шестой главе (1-31) Бхарата рассказывает о театральном искусстве, рассуждает о значениях слова «раса», о причинно-следственных отношениях между расами и бхавами, делит расы на четыре основные и четыре производные, дает соответствие рас и цветов, а также перечисляет богов-покровителей для каждой расы. О бхавах рассказывается в седьмой главе, где автор дает определение терминов «бхава», «вибхава» и «анубхава», рассказывает о делении бхав на стхайи, вябхичари и саттвика, объясняет разницу между стхайи и вябхичари. Здесь также впервые дается перечень из восьми героинь (*astandyikd*), который в связи с расами получил широкое распространение и дальнейшее развитие в индийской культуре.

Помимо Бхараты учение о расах, включая перечень героев и героинь, разрабатывали и другие теоретики. Среди них следует выделить Бханудатту и его сочинение *Rasamanjan*, которое наряду с другим сочинением этого же автора, *Rasataranginl*, несколько лет тому назад было переведено на английский язык известным американским индологом Шелдоном Поллоком. Книга вышла под названием *"Bouquet of Rasa" & "River of Rasa"* в 2009 году.

Еще одним важным средневековым теоретиком в области индийской эстетики был Шарадатана, который посвятил свое сочинение *Bhadvaprakdsana* системе рас, бхав, героев и героинь. В своей книге *Sāradātānaya kā Bhadvaprakdsana* (1984), написанной на хинди, индийский исследователь Шаши Тивари рассказывает об эстетических взглядах Шарадатана и излагает содержание его трактата.

Пожалуй, первая или одна из первых попыток познакомить представителей другой культуры с учением о расах была предпринята еще в 1880 году С. М. Тагором в его работе *The Eight Principal Rasas of the Hindus with Murti and Vrindaka, or Tableaux and Dramatic Pieces, Illustrating their Character*. Автор рассказывает об элементах, которые, как он справедливо полагает, в совокупности придают индуистской музыке и драме уникальный и самобытный характер, неповторимый колорит. Чтобы понять основные принципы, лежащие в основе индийского искусства, необходимо постичь природу рас, которые являются его жизнью и душой, и придают искусству яркость и разнообразие. При этом автор дает сначала описание бхав, и только затем переходит к расам, что, в общем-то, продиктовано самой структурой системы рас.

В какой-то степени книга С. М. Тагора уникальна. Во-первых, помимо описания рас и бхав автор в качестве иллюстрации к каждой расе предлагает примеры в виде картинок и фрагментов из драм, снабжая каждый текст музыкальным сопровождением – как в европейской нотной записи, так и в индийской записи с помощью санскритских акшар. Во-вторых, к описанию каждой расы и бхавы, которое дается на английском языке, прилагается санскритский вариант текста, который расположен в нижней части страницы. В-третьих, в самом начале книги читатель встречается с «портретом» мудреца Бхараты. Риши Бхарата, «отец индуистской драмы», изображен на фоне навеса с соломенной крышей, он сидит за низеньким столиком, на котором разложена его рукопись, и держит в руках калам. И, наконец, в-четвертых, каждая страница книги просто очень красиво оформлена.

В дальнейшем книги, посвященные древней и средневековой индийской эстетике, появлялись как в самой Индии, так и за ее пределами. И в первой половине прошлого столетия в ученых или просто образованных кругах учение о расах было уже хорошо известно. Однако практически не было книг, в которых бы не просто давалось описание рас и бхав, но и рассматривались бы вопросы, имеющие отношение к происхождению и развитию самого учения. Одним из таких немногочисленных исключений относится работа В. Рагхавана (*Raghavan V.*) *The Number of Rasas*, вышедшая в Аджьере в 1940 году. В ней автор касается такой важной темы, как количество рас, и рассматривает систему рас с точки зрения ее развития, то есть по мере отражения данной системы в работах различных теоретиков. При этом основное внимание уделяется появлению, утверждению и пониманию девятой расы – шанты, которая отсутствует в трактате Бхараты.

Со второй половины XX века начинает появляться все больше работ, в которых учение о расах рассматривается во всей его полноте. Примером может служить книга Б.М. Чатурведи (Chaturvedi B.M.) *Some Unexplored Aspects of the Rasa Theory* (1996), переведенная на английский язык Шри Рамачандруду. В книге затрагиваются такие важные вопросы, как история и развитие учения о расах, использование синонимов для обозначения расы, количество рас и их сущность. Кроме того, автор уделяет внимание психологическим факторам, которые имеют отношение к появлению и переживанию расы, а также подробно рассматривает пять основных рас – виру, шрингару, шанту, каруну и бхакти, в то время как у Бхараты основными считаются четыре расы.

Что касается отечественной индологии, то, прежде всего, необходимо упомянуть интересную статью Ю. М. Алихановой «К истокам древнеиндийского понятия «раса» (1988, 2008), в которой автор пытается выявить исходный вариант концепции, легший в основу учения о расах Бхараты. Ю. М. Алиханова пришла к выводу, что изначально расы были связаны с архаической мистериальной традицией, которая ко времени Бхараты практически исчезла. Древнее представление, носившее культовый характер, все больше превращалось в зрелище, ориентированное на новые сюжеты и персонажи. Параллельно шел процесс превращения рас в эмоциональную категорию.

Ю. М. Алиханова неоднократно обращалась в своих работах к теме древнеиндийской эстетики, искусства и литературы. В 2008 году в свет вышел сборник, включающий помимо статьи о расах другие ее работы, важные для нашего исследования («Жанр натика в индийской классической драме», «Правриттака в «Натьяшастре» и некоторые другие), а также переводы фрагментов сочинений, в которых обсуждаются вопросы искусства и эстетики («Раджашек-хара о поэте и ценителе поэзии», «Учение Абхинавагупты об эстетическом переживании (по тексту «Лочаны»)», «Абхинавагупта. Абхинавабхарати»).

Отдельно хотелось бы отметить работы Н. Р. Лидовой, имеющие отношение к нашей теме: «Царь и жрец в традиции Натьяшастры» (2008) и «Раса в системе эстетических категорий Натьяшастры» (2010). Здесь обсуждаются вопросы, связанные с эстетическими учениями древней Индии, в том числе и с учением о расах. Книга Н. Р. Лидовой «Драма и ритуал в древней Индии» (1992) упоминалась во введении первой части трилогии в связи с темой происхождения индийского храма. Но в данном случае эта работа представляет для нас интерес по той причине, что в ней обсуждаются также такие важные вопросы, как связь танцевального искусства с ритуалом, появление храмового богослужения, сохранение «Натьяшастрой» следов архаичной культурной традиции.

Следует также упомянуть работы, посвященные индийской эстетике и различным видам искусства, в которых данная тема рассматривается через призму какой-либо идеи или теории. Например, в 1982 году вышла в свет интересная работа под названием «Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии», автором которой является отечественный индолог М. П. Котовская. В книге речь идет об индийской эстетике и об исполнительском искусстве – о музыке, танце и театре. При этом автор старается придать обзору этих видов искусства всю возможную глубину и ширину, включая в рассмотрение как традиционные жанры, так и появившиеся совсем недавно. Например, когда речь заходит о театре, то затрагиваются вопросы, связанные и с народным театром, и с театром Р. Тагора. Но красной нитью через все повествование М. П. Котовской проходит идея, что в Индии все виды искусства связаны между собой и не существуют по отдельности. Иллюстрируя то или иное положение, автор использует уникальный и богатый материал, который относится к разным историческим периодам (и к древности, и к средневековью, и к современности) и географическим регионам.

А в 1984 году в журнале «Индия», который издавался много лет на русском языке, была напечатана небольшая статья К. Ватсьяян под названием «Идейная основа культурного насле-

дия Индии», в которой автор размышляет о смысле и предназначении искусства, о его божественном происхождении, о присущей ему духовности и таких качеств, как покой и динамика.

Еще одна интересная работа, которую хотелось бы отметить, это «Искусство как проводник. Кашмирский шиваизм: Абхинавагупта и Кшемараджа» (2014), автором которой является Н. В. Исаева. В своей работе автор рассматривает эстетические идеи через призму кашмирского шиваизма, в частности, через философско-религиозное учение двух величайших мыслителей индийского средневековья – Абхинавагупты и его ученика Кшемараджи (X–XI вв.). Согласно кашмирскому шиваизму, художественное творчество, искусство, наряду с аскетическими практиками может служить проводником для достижения освобождения – мокши, или для слияния с Абсолютом, в данном случае, с Шивой. Также в книгу входит перевод двух санскритских сочинений («Парамартха-сара» Абхинавагупты³² и «Пратьябхиджня-хридая» Кшемараджи³³) и двух гимнов Абхинавагупты, что делает книгу особенно интересной.

Стоит также упомянуть некоторые работы, которые хоть и не всегда имеют прямое отношения к рассматриваемой нами теме, тем не менее, затрагивающиеся в них вопросы помогают выявить определенные взаимосвязи между различными элементами индуизма и лучше понять особенности храмовой культуры. Например, в работе И. Б. Маруновой «Древний театр кхмеров» (1980) рассказывается об особенностях танцевальной традиции Камбоджи, в частности, речь идет о классическом балете, о теневом театре, о народных представлениях, о подготовке к выходу на сцену танцоров и танцовщиц и т. д. Но для нас в данном случае важно то, что происхождение камбоджийской танцевальной традиции напрямую связано с Индией.

Или, например, интересная статья Д.Н. Воробьевой «Эллора – от храма к музею. История памятника в индийской действительности» (2012), посвященная пещерному храму Кайласанатха. В этой статье автор попыталась реконструировать тот путь, который прошла Эллора от храма к музею (в терминологии автора «от сакрального к сохранному»).

Далее, можно назвать книгу «Будда», которая была написана Джоном Стронгом и переведена на русский язык в 2003 году. В книге помимо жизнеописания Будды содержится важная информация иконографического характера, к примеру, приводится перечень тридцати двух лакшан махапуруши. Сведения такого рода помогают составить наиболее полное представление об учениях, на которых основывалось изобразительное искусство древней и средневековой Индии.

Конечно, попытка всестороннего охвата культурной жизни южноиндийских храмов предполагает осведомленность не только в вопросах искусства и литературы, но также в вопросах истории, мифологии, религии, ритуалистики, кастового устройства индийского общества и т. д. Поэтому часто приходилось обращаться к работам, в которых освещаются все эти темы под разными углами.

Вместе с тем целый ряд исследований, прямо или косвенно относящихся к теме храмовой культуры, не были нами упомянуты. Тому есть две причины. Во-первых, о некоторых значительных работах было сказано во введении предыдущих двух частей трилогии. Во-вторых, литература, имеющая отношение к отдельным сторонам храмовой культуры и религиозному искусству, была подробно освещена ранее, в других книгах. Например, в третьей части не обсуждаются работы, посвященные институту девадаси, поскольку на эту тему автором настоящей трилогии была написана отдельная книга «Девадаси. Мир, унесенный ветром». Также не рассматриваются труды, посвященные культу Ганеши, так как о них подробно говорилось во введении к книге «Ганеша и его культ: происхождение, иконография, мифология». Поэтому

³² «Парамартха-сара», или «Сущность высшей истины», представляет собой краткое изложение более объемного тантрического текста «Тантралока», автором которого является Абхинавагупта.

³³ «Пратьябхиджня-хридая», или «Сердце узнавания», – это краткий пересказ основных положений учения Абхинавагупты, которое относится в основном к его раннему, или тантрическому, периоду.

тем читателям, которые интересуются этими темами, можно порекомендовать ознакомиться с вышеуказанными книгами.

* * *

Несомненно, взгляд на индийский храм через призму искусства позволяет лучше понять и индуизм, и индийскую культуру. Однако напомним, что в данной книге, как и в трилогии в целом, рассказывается, главным образом, о жизни агамических храмов Южной Индии, и только в отдельных случаях привлекается материал, относящийся к другим храмам, в частности, деревенским, и к другим регионам. Главным образом, для того, чтобы картина культурной жизни храмов выглядела более полной.

Третья книга «Эстетика храма» состоит из введения, одиннадцати глав и заключения. В первой главе рассказывается о божественном происхождении искусства в Индии, а также о взаимосвязи различных видов искусств. Во второй главе читатель познакомится с древним учением о расах, которое является основой индийского искусства и литературы и без которого невозможно полноценное понимание индийской культуры. Третья глава посвящена религиозной живописи, которая рассматривается в исторической перспективе – от образцов наскальных рисунков до храмовой росписи. В этой главе важное место отводится учению о цвете и основным принципам живописи, а также рассказывается о древнеиндийских художественных галереях и мастерах прошлого. О скульптуре говорится в четвертой главе: рассказ об этом виде искусства начинается с древнеиндийских статуэток и заканчивается храмовой скульптурой, созданной в средние века и позже. При этом особое внимание уделяется моде и эротическим мотивам в храмовом убранстве. В некоторой степени тема скульптуры продолжается и в пятой главе, где речь идет о символике воды и об элементах культа плодородия, присутствующих в храмовом искусстве. В шестой главе рассказывается о музыке – как вокальной, так и инструментальной, и о сакральных текстах, которые всегда были неотъемлемой частью религиозного ритуала. Кроме того, здесь говорится о таком интересном и уникальном явлении, как дравидаведа, которая представляет собой собрание тамильских гимнов, созданных шиваитскими и вишнуитскими святыми и возведенными в ранг особо священных текстов. Седьмая глава посвящена танцевальному искусству, его древним формам, связи с образами танцующих богов и использованию в ритуалах. При этом танец рассматривается как духовная дисциплина, которая во многом подобна йоге. В следующей главе речь идет об иконографии, которая самым тесным образом связана со всеми видами искусства – как с изобразительными, так и с исполнительскими. Кроме того, в восьмой главе дается иконографическое описание изображений некоторых индуистских богов. В девятой главе показана роль храма как центра образования и обучения, рассказывается о роли храмов в создании библиотек и музеев, а также об устройении храмами выступлений поэтов. Десятая глава посвящена проблемам сохранения древнего наследия в современных условиях, а в одиннадцатой речь идет о предназначении искусства. Но если главы с первой по девятую включительно довольно объемные и разделены на подглавки, то последние две главы небольшие и представляют собой монолиты.

Настоящее исследование охватывает широкий спектр вопросов, что неизбежно влечет за собой исключение из рассмотрения некоторых важных пунктов. Например, за рамки нашего исследования выходит подробное описание танцевальных трактатов, которые были составлены в последние несколько веков. Также в нашу задачу не входило полное описание иконографии всех основных богов индуизма – мы ограничились рассмотрением иконографии лишь нескольких божеств, относящихся к шиваитскому культу.

Кроме того, при изложении материала автор исходила из собственного понимания того, что является наиболее уместным и важным для создания последовательной и достоверной картины. Поэтому в соответствующих главах каждый вид искусства рассматривается под разными

углами и акцентируется внимание на различных аспектах каждого из искусств. Например, при рассмотрении храмовой живописи особое внимание уделяется ее основополагающим принципам и учению о цвете, а также освещению живописи в индийской художественной литературе и в соответствующих трактатах. Но когда речь заходит о скульптуре, то, прежде всего, затрагиваются такие вопросы, как изображение божественных и женских образов, использование эротических мотивов и связь скульптуры с искусством танца. А в главе, посвященной танцу, довольно много внимания уделяется трактату Бхараты «Натьяшастра» и древнеиндийской технике, основанной на каранах.

Также следует указать еще на одну особенность: как и в предыдущей книге, материал оформлен таким образом, что каждая глава представляет собой единое целое³⁴, и поэтому при желании книгу можно начинать читать с любой главы.

Автор искренне надеется, что данная тема вызовет у читателя неподдельный интерес и послужит импульсом к дальнейшему изучению чуда, которым является индийский храм.

³⁴ По этой причине неизбежны незначительные повторы, встречающиеся в некоторых главах.

Глава 1

Взаимосвязь видов искусства



Боги-артисты и боги-зрители

Бог – это не только любовь, но также красота и гармония. Именно поэтому люди всегда стремились украшать сакральное пространство как место божественного присутствия, подчеркивая и утверждая сакральный статус этого пространства посредством его наполнения специально созданными предметами и образами, воплощающими порядок и равновесие – с помощью идеальных пропорций, линий, форм, цветовых сочетаний, мелодий и ритмов. Так храм становился не просто местом поклонения божеству, но и местом сосредоточения различных видов искусства, которыми прихожане могут любоваться, получая эстетическое наслаждение³⁵. Божественное – значит, прекрасное.

В доме Бога прекрасным должно быть все. Другое дело, что каноны красоты со временем меняются, и то, что кажется прекрасным для представителя одной культуры, не обязательно таковым является для представителя другой культуры. Но есть нечто, что всегда ассоциируется с прекрасным. Поэтому вокруг храмов люди обустраивали сады, которые изобиловали цветущими и плодовыми деревьями, попугаями, павлинами и даже оленями. В храмовых прудах разводили рыб, черепах и водоплавающих птиц, которые должны были радовать взор наблюдающих за ними посетителей. На стенах храма изображали мифологические сюжеты, повествующие о великих подвигах великих богов. Резьба на потолке, на колоннах, на деревянных дверях превращала эти элементы архитектуры в самые настоящие шедевры. А разнообразные лампы, освещающие пространство храма, или предметы, необходимые для проведения храмовых ритуалов, свидетельствовали о праведности мастеров, которых Всевышний наделил талантом создавать такие прекрасные вещи.

Боги индуизма являются большими любителями и ценителями прекрасного, которые и сами владеют различными видами искусства. К примеру, всем известно, что Кришна – великий флейтист, не расстающийся со своей флейтой. Он также искусный танцор, который на берегу Ямуны с удовольствием водит хороводы (*rāsa-llā*) с пастушками-гопи или исполняет победный танец на голове побежденного им змея Калийи. Не случайно одним из эпитетов Кришны является Натвар – Танцор.

Танцевать нравится и Ганеше. В индийской литературе довольно часто встречается образ танцующего Ганapati. Например, в «Океане сказаний», написанном в XI веке кашмирцем Сомадевой, где в самом начале некоторых глав-волн автор иногда обращается к Ганеше для защиты читателей или, как того требует традиция, чтобы выразить благопожелание. Примечательно, что в данном случае Ганеша предстает в образе космического танцора. Вот несколько интересных примеров:

Волна 1: «Да хранит вас Сокрушитель препятствий! Когда на рассвете он пляшет и смеет хоботом звезды с небесной тверди, кажется, будто от брызг, вылетающих из его рта при ликующих криках, рождаются новые звезды» (Сомадева, 2008: 51).

Волна 51: «Мы склоняемся перед Ганешей, перед которым, когда он пляшет, даже горы склоняются так, словно сама земля покачнулась под тяжестью дайтьи Нишумбхи!» (Сомадева, 2008: 345).

Волна 100: «Слава Преодолевшему препятствия, у колен которого мчатся вереницы звезд, словно сорвавшиеся с его головы во время ночных плясок!» (Сомадева, 2008: 486).

³⁵ То же можно сказать и в отношении царского дворца, который рассматривался как место обитания правителя, имеющего сакральный статус и выступающего наместником Бога на земле. Между храмом и дворцом в Южной Индии много сходных черт – как минимум на уровне ритуальности и терминологии. Оба вида строений создавались как места, предназначенные для необычных обитателей, связанных с другими мирами. И оба вида строений часто назывались одним и тем же словом (например, санскр. *prāsāda*, *mandira*, *Иагмья*, там. *kōyil*, *kōvil*).

Волна 104: «И да пошлет вам благо Сокрушитель препятствий, вместе с которым в сумерках между югами пританцовывает, то вздымаясь, то опускаясь, вселенная! Да будет ниспослано вам счастье благосклонным взором третьего ока Шивы, который измазан лаком прикоснувшейся к нему ступни Гаури!» (Сомадева, 2008: 523).

Волна 105: «Да охранит вас устремляющийся ввысь, покрытый шафраном, обращающийся в коралловую ручку для зонта из лунного диска, хобот Устранителя препятствий, несущегося в бешеном танце во мраке ночи!» (Сомадева, 2008: 527).

Волна 109: «Да избавит вас от тьмы Сокрушитель препятствий, рассеивающий по небосводу яркие звезды из воздетого ввысь хобота во время яростно победительной пляски по ночам!» (Сомадева, 2008: 567).

Скульпторы на протяжении многих веков изображали Ганешу в танце, и такие образы известны как Нритта-Ганеша, или НриттаТанапати. Уже в XI веке этот образ был широко распространен в Бенгалии³⁶, что дало основание Г. Гхурье назвать Бенгалию страной танцующего Ганеши (Ghurye, 1962: 90). С XI века образ танцующего божества с головой слона начинает доминировать и в соседней Одише (Gan, 2004:12). Тем не менее, чаще всего танцующего Ганешу можно увидеть на стенах южноиндийских храмов. К примеру, в Гангейкондачоллапуре, где радостный Ганеша танцует в компании Сурьи, Чандры и ганов, аккомпанирующих ему на музыкальных инструментах – на барабане (мридангам), на маленьких металлических тарелочках (талам) и на морской раковине (шанкха). Также образ танцующего Ганеши можно увидеть в храме Вираб-хадры в Лепакши, в храме Малликарджуны в Шришай-ламе, в шиваитском храме Сварга-Брахмы в Аламपुरе, в храме Брихадишвары в Танджавуре и т. д. Кроме того, образ Нритта-Ганапати популярен в странах, где широко распространен буддизм – в Непале, Тибете, Индонезии.

Также Ганеша считается искусным музыкантом, поэтому его часто изображают играющим на различных барабанах (мридангам, дамару), на таламе, на вине, на тампуре, на флейте и прочих музыкальных инструментах. Некоторые мифологические истории и легенды связывают Ганешу с тем или иным видом искусства. Согласно одной из них, однажды Ганеша слишком уж громко играл на мридангаме, и это очень рассердило его отца – Шиву. В гневе тот метнул в барабан свой трезубец, отчего мридангам раскололся на две части. Так появился двойной барабан – табла (Cohen, 1991:132), который сегодня является одним из основных инструментов североиндийской музыкальной системы хиндустани.

Как утверждает Э. Кэтлин, существует около ста сорока эпитетов, которые указывают на причастность Ганеши к музыке и речи (Catlin, 1991:144). В индуизме одной из важных функций Ганеши является покровительство искусствам, литературе, образованности и науке, что сближает его с Сарасвати, которая в некоторых традициях считается его женой. И точно так же, как и Сарасвати, Ганеша иногда изображается играющим на вине.

Помимо Ганеши и Кришны в искусстве индуизма встречаются образы и других танцующих божеств – Индры, Сарасвати, Парвати, Кали и, конечно же, Шивы, который является олицетворением индийского классического танца. В индийской культуре Шива теснее всего связан с танцем. Скульптурные изображения (барельефы и горельефы) танцующего Шивы с раннего средневековья встречаются по всей Индии и даже за ее пределами. Иногда он танцует один, иногда со своей женой в различных ее аспектах (Парвати, Кали и т. д.), а иногда со своими детьми (особенно с Ганешей) и с ганами. К примеру, в Бадами (Карнатака) на стене у входа в одну из пещер изображен шестнадцатирукий танцующий Шива, рядом с которым с одной стороны стоит Ганеша в танцевальной позе, а с другой стороны видим ряд танцующих фигур.

³⁶ в Индийском музее (Indian Museum) хранится каменная скульптура Ганеши, обнаруженная в Бенгалии и относящаяся к XI веку. Ганеша изображен танцующим на спине мышки, а рядом с ним находятся две танцующие и играющие на музыкальных инструментах фигуры (Religious Beliefs, 1973: 33,34).



Танцующий Шива в храме Вирупакши в Паттадакале (Карнатака, VIII в.)

В некоторых случаях Шива, исполнив танец, сам становится зрителем. Этот образ нашел отражение на стенах многочисленных храмов и в литературных текстах. К примеру, в «Lingariṅga» рассказывается история о том, как Кали убила демона Даруку и Шива, чтобы успокоить ее гнев, держа трезубец, исполнил вместе с ганами в сумерках танец. Насладившись танцем Шивы, богиня сама начала танцевать, и долго танцевала среди ганов вместе со своими компаньонками – йогини, а присутствующие здесь боги, включая Брахму, Индру и Вишну, славили

ее (Verma, 2011:17). Так, в данном эпизоде Шива сначала был исполнителем, а затем выступил в роли зрителя.

Тем не менее, в искусстве образ Шивы-зрителя встречается не часто. Обычно зрителями, наблюдающими за танцем Шивы, выступают другие боги и различные существа.

Примером может служить Вечерний танец (Сандхья-нритья, или Сандхья-гандава), который Шива исполнил перед небожителями на Кайласе. При этом боги не просто наблюдали за танцующим Шивой, но аккомпанировали ему. Как говорит гимн *Sivapradosa-stotram*, Сарасвати (Вагдеви) играла на вине (*vallaki*), Индра (Шатамакха) играл на флейте (*venu*), Брахма (Падмаджа) – на цимбалах (*tāla*), Вишну – на мридангаме, Лакшми (Рама Бхагавати) пела песню, а остальные зрители стояли и смотрели – гандхарвы, якши, патаги, видьядхары и многие др. В числе зрителей была и Парвати – Мать трех миров, которая наблюдала за танцем своего супруга, сидя на золотом троне. Таким образом, главные боги индуизма продемонстрировали свое умение играть на музыкальных инструментах и вокальное мастерство.

Образ танцующего перед зрителями Шивы чрезвычайно популярен в индийском искусстве. Он часто встречался еще в дочольский период, то есть в VII–IX веках. Одно из лучших изображений находится в Айхоле (Карнатака), в пещере Равула Пхадхи (Ravula Phadi) (Verma, 2011:10). Здесь восьмирукий Шива танцует вместе с Ганешей, саптама-триками и другими существами, а Парвати расположилась слева и смотрит на него издалека.

Но в индийской культуре Шива также рассматривается как Нада-брахман (*nddabrahma*) и описывается как Вагишвара (*vāglsvara*) – Господин речи. Он выступает основным источником звука, который исходит от его барабанчика дамару и заполняет собой все пространство. Эти звуки присутствуют и в так называемых «Шива-сутрах» (*Mahesvara-sūtra* или *pratyāhāra-sūtra*), которые предваряют труд Панини по грамматике санскрита – «Аштадхьяи» («*Astādhyāyī*»). Кроме того, Шива еще и музыкант, превосходно играющий на вине – древнеиндийском струнном музыкальном инструменте. В Южной Индии очень часто встречается образ Шивы-Дакшинамурти с виной в руках. Это Винадхара-дакшинамурти, то есть обращенный лицом к югу Наставник, держащий вину.

Вместе с тем вина считается атрибутом богини Сарасвати – супруги Брахмы, являющейся покровительницей наук, ремесел, искусства и речи. Сарасвати упоминается еще в «Ригведе», где она понимается как богиня реки, а позже, в эпический период, она начала отождествляться с ведийской богиней речи – Вач. Обычно Сарасвати изображается сидящей или стоящей на покрытой лотосом спине гуся, держащей четки, книгу и вину. А вот образ танцующей Сарасвати встречается крайне редко.

В Индии богов считают покровителями всевозможных искусств, наук, ремесел и, соответственно, мастеров и артистов. Например, Ганеша. В трактате «Абхиная-дарпа-на»³⁷ (стих 31) Нандикешвара говорит, что в начале представления следует почтить (*prarthanddikam*) Вигхнешу, или Мураджадхипу (*murajadhipa*), то есть Ганешу в аспекте Повелителя препятствий и Господина барабана мураджа соответственно.

Наверное, из всех музыкальных инструментов чаще всего именно барабан можно видеть в руках Ганеши. И речь не только о скульптурных или живописных изображениях, но и о музыкальных композициях, основанных на поэтическом тексте. К примеру, в произведениях Муттайи Бхагаватара (1877–1945), созданных в честь Ганеши на санскрите, каннада и тамильском языке, Ганеша связывается с различными музыкальными инструментами, и особенно с разными видами барабанов (*dymdubhi*, *dindima*, *mridahga*, *damaru*), выступая при этом покровителем и источником музыки – Надапратиштха-Ганапати. Как, например, в критии *Sakti Ganapatim*.

³⁷ Согласно Маномохану Гхошу, трактат уже был известен в XIII веке, или даже ранее, а его существование до V века вызывает сомнения. По крайней мере, в таком виде, в котором этот текст дошел до нас. Возможно, его отдельные фрагменты, составляющие ядро учения, могут относиться и к более раннему времени (Ghosh, Manomohan. Nandikesvara's Abhinayadarpanam. A Manual of Gesture and Posture used in Hindu Dance and Drama. Calcutta, 1957. P. 38).

В Керале Ганешу принято почитать перед началом театрального представления кудият-там³⁸. В специальных храмовых театрах, известных как куттамбалам³⁹, перед началом представления брахман прямо на сцене совершает пуджу Ганеше. В Карнатаке артисты якшаганы, путешествующие от деревни к деревне, возят с собой изображение Ганеши, которому они совершают пуджу еще до нанесения грима. А в традиции Бхагавата-мела-натакам во время дебюта (винайка-патра-правешам), когда артист впервые выходит на сцену в семилетнем возрасте, он исполняет роль Ганеши. Чтобы карьера была благоприятной⁴⁰.

Мальчик надевает маску и начинает танцевать, пока музыканты исполняют композицию под названием дару.

Нередко наряду с Ганешей прославляется и богиня Сарасвати, которая также выступает покровительницей искусств, особенно связанных с музыкой и литературой. Поэтому ее призывают перед началом изучения какого-либо предмета или какой-либо науки, перед экзаменом или перед выступлением. Красноречивы эпитеты богини: Винапани (*Vināpāṇi*) – Держащая в руках вино, Винавадини (*Vināvāḍirī*) – Играющая на вине, Вани (*Vām*) – Относящаяся к звуку (к музыке и красноречию), Варнешвари (*Varnesvari*) – Госпожа букв, Кавиджихвагравасини (*Kavijihvagravasim*) – Живущая на кончике языка поэтов, Видьядатри (*Vidyadatr*) – Дающая знания, Пустакадхарини (*Pustakadharim*) – Держащая книгу, Вагдеви (*Vagdem*) – Богиня речи, и т. д.

Но что касается сферы танца, то это владения Шивы и его божественной супруги. Шива, будучи сам великим артистом, выступает покровителем танца и покровителем всех танцоров и танцовщиц. Более того, он оказывается причастным к появлению этого вида искусства. В «Натьяшастре» (глава 1 и 36) Бхараты Шива предстает в качестве непревзойденного исполнителя и источника танца, являясь при этом непререкаемым авторитетом для Брахмы, который пришел к нему со своими коллегами, чтобы продемонстрировать свою постановку. Шива должен был оценить труд Брахмы и других участников проекта.

В «Абхиная-дарпане» (2–7) Нандикешвара пересказывает историю появления натьи, танцевальной драмы, и установления танцевальной традиции в мире людей:

*Вначале Четырехликий дал Бхарате натъяведу.
А потом Бхарата вместе с группами гандхарвов и апсар
перед Шамбху представил натью, нритту и нритью.
Затем Хара вспомнил им самим впервые исполненный
танец
и показал Бхарате с помощью предводителя
своих ганов Танду.
А нежной Парвати в его присутствии был показан
[танец] ласья.
Мудрецы, узнав от Танду тандавам, поведали [о нем]
смертным.*

³⁸ Кудияттам, или кутияттам, – разновидность санскритского театра, существующего в Южной Индии (как правило, в Керале и Тамилнаду) на протяжении двух тысяч лет. Это одна из древнейших театральных традиций Индии. Представление носит сакральный характер, о чем говорят ритуалы, которые совершаются на сцене. Представление может длиться несколько дней, а может растянуться и на более долгое время, вплоть до сорокадней.

³⁹ Куттамбалам – театральное помещение при храмах, которое возводится в соответствии с принципами, изложенными в «Натьяшастре». Сцена такого театра считается священной, как и сам храм.

⁴⁰ Функция Ганеши как покровителя артистов является, скорее всего, следствием другой его функции – устранять препятствия, обеспечивая благоприятное начало, течение и завершение любой деятельности. Отсюда его многочисленные эпитеты, указывающие на способность создавать и устранять препятствия (*vighna*), то есть быть их господином: Вигхнеша (*Vighnesa*), Вигхнешвара (*Vighnesvara*), Вигхнараджа (*Vighnamja*), Вигхнанашана (*Vighnanāsana*), Вигхнакрит (*Vighnakrt*), Вигхна-харта (*Vighnahartā*) и др. Иными словами, Ганеша – божество начинаний и гарант успеха, поэтому любое дело и любое мероприятие начинается с поклонения ему. Начало дела, начало пути, начало обучения, начало текста, начало концерта, начало пуджи и даже начало посещения храма – все это связано с именем Ганеши.

*А Парвати наставила в ласье дочь Баны Уиу,
А она – гопи Двараки, они – женицын Саураштры,
А те обучили [ласье] женицын других стран.
Таким образом, в этом мире было установлено начало
парампары⁴¹.*

Как видим, согласно текстуальной традиции, танец в земном мире появился благодаря Шиве и Парвати. Именно к этой божественной паре индийская танцевальная культура возводит свои истоки. В отдельных случаях в той или иной религиозной традиции, особенно на уровне локальных культов, в качестве покровителя танца могут выступать другие божества (например, Кришна), но в целом лавенствующие позиции занимает Шива, а также его супруга и один из их сыновей – Ганеша.

⁴¹ Перевод дан по изданию: Ghosh, Manomohan. Nandikesvara's Abhinayadarpanam. *A Manual of Gesture and Posture used in Hindu Dance and Drama*. Calcutta, 1957.



Танцующая Сарасвати в храме Хойсалешвары (Халэбиду, Карнатака, XII в.) г

Что касается самих образов танцующих и играющих на музыкальных инструментах богов, то по частоте встречающихся изображений первое место, несомненно, принадлежит Шиве и его семье (как правило, Парвати в различных аспектах и Ганеше), а второе место занимает Кришна. Третье же место между собой делят остальные представители индуистского Олимпа.

Если речь идет о музыке и пении, то покровительницей чаще всего выступает Сарасвати. Однако в Южной Индии, в частности, в Тамилнаду, с литературной деятельностью тесно связана фигура Шивы, который, согласно известной легенде, являлся председательствующим божеством еще в первой поэтической Санге. Легенда рассказывает о том, как при дворе правителей династии Пандья в глубокой древности существовало три Санги. В числе участников первой Санги наряду с мудрецами и поэтами, которых насчитывалось более четырех тысяч, были также боги – Шива, Муруган, Кубера. Члены первой Санги, которая находилась в столице Пандьев городе Мадуре, составили поэтические сборники «Парипадаль», «Мудунарей», «Мудукуруху» и «Калариявирей», а руководствовались они грамматикой «Агаттиям». Санта просуществовала 4440 лет (при 89 царях), а потом пандийскую столицу поглотило море⁴².

Данная легенда с некоторыми подробностями изложена в двух текстах – в комментарии Наккирара к трактату Иреиянара «Ахаппоруль»⁴³ («О содержании поэзии ахам») и в комментарии Адияркуналлара к поэме Иланго Адихаля «Шилаппадикарам» («Повесть о браслете»). Рассказ Адияркуналлара более подробный и несколько отличается от рассказа Наккирара. Адияркуналлар даже называет имя царя, во время правления которого произошла катастрофа – Ниландару Тирувиль. Он также довольно подробно перечисляет погибшие страны и города, горы и реки, сообщая, что море поглотило пандийские земли общей протяженностью в 700 кавадам (это примерно семь тысяч километров), которые располагались между реками Южная Пали, Пахрули и Кумари. При этом погибло сорок девять стран, которые вместе с реками и городами исчезли под водой⁴⁴.

И в средневековый период в придворной культуре Пандьев Шива часто предстает в качестве вдохновителя и покровителя поэтов, являясь в то же время ценителем тамильской поэзии. С именем Шивы связано творчество наянаров, которые слагали гимны, прославляя Бога и святы места. Сложные стихи поэты пели на определенные мелодии – паны, поэтому некоторые из них постоянно носили с собой музыкальные инструменты.

Как видим, индуистские боги являются большими любителями изящных искусств и ценителями изящной словесности. Так что вполне закономерно, что в пространстве храма присутствует танец, инструментальная и вокальная музыка. При этом с давних времен в Индии эти три вида искусства объединялись в единую музыкальную сферу и обозначались термином «гандхарва» (*gandharva*), а потом «сангита» (*somgita*) (Мутаткар, 1987: 2, 3). Поскольку музыка является неотъемлемой частью жизни богов, то она представлена в храме. И если боги на небе-

⁴² Первые две Санги находились на Южном материке, который затонул в море. В работах по дравидологии этот затонувший материк иногда называется «погибшей Лемурией». Сторонники «лемурийской теории» утверждают, что материк располагался в Индийском океане и простирался от о-ва Мадагаскар на западе до Малайского Архипелага на востоке, соединяя Южную Индию с Африкой и Австралией (Aiyangar, 1914: 21). Тем не менее, подавляющее большинство исследователей считает, что с уверенностью можно говорить лишь о существовании третьей Санги, достоверность которой подтверждается дошедшими до нас конкретными литературными произведениями, а также данными древнетамильской эпиграфики – надписями, сделанными письменностью брахми, и относящимися к I–III вв. н. э. Вместе с тем сведения о первых двух Сангах, содержащиеся в средневековых тамильских комментариях, в основном совпадают. При этом в числе произведений называются и реально существующие, которые дошли до наших дней, а некоторые географические названия, относящиеся к затонувшей территории, упоминаются в различных текстах. Например, автор самого раннего комментария к грамматике «Толькаппиям» Илампуранар, живший в IX–X веках, говорит о реке Кумари и о земле, существовавшей когда-то на юге. О том, как воды погломили реки Пахрули и Кумари вместе с окружающими горами, упоминается в «Шилаппадикарам» (XI, 18–20). Название реки Пахрули встречается в поэме Мангуди Маруданара «Мадурайкканьджи» («Мудрый совет [правителю] в Мадуре»), в которой прославляется пандийский царь Недуньчежиян и его столица. А в поэтическом сборнике «Калитохей» («Собрание стихов, написанных размером кали») рассказывается об одном пандийском царе, который не пал духом, когда его земли поглотило море, а отправился на Запад, покорил чужую страну и создал новое царство.

⁴³ Автором этого трактата считается Шива, а само имя Иреиянар является его эпитетом и обозначает «Повелитель богов».

⁴⁴ Это семь стран Кокосовой пальмы; семь стран, находящихся в подчинении города Мадурай; семь стран, расположенных возле Ближней пустыни; семь стран, относящихся к Дальней пустыне; семь Горных стран; семь Восточных стран, где растет колючий кустарник; семь стран Карликовой пальмиры.

сах наслаждаются музыкой, танцем и пением – как в роли исполнителей, так и в роли зрителей, то эти искусства также присутствуют и в их храмовой жизни.

Однако музыка в ее трех главных аспектах носит временный характер – ведь музыкальное произведение, танец или песня существуют ровно столько, сколько выступает исполнитель, в то время как другие виды искусства, присутствующие в храмовой культуре, носят статический характер. Это архитектура, скульптура и живопись. Творение такого рода, будучи однажды создано мастером, не требует регулярного повторения и может существовать долгое время независимо от своего создателя.

Издавна так повелось, что в индийской культуре как строительство здания, так и создание скульптуры или живописного изображения рассматривается в качестве разновидности ремесла и обозначается термином «шилпа» (*silpa*). Источником ремесла является небесный мастер и архитектор Вишвакарман (*Visvakarman*) – Всесоздатель, считающийся в индуизме сыном Брахмы⁴⁵. Кроме того, в мифологии индуизма нередко фигурируют небесные мастера, возводящие для небожителей неземной красоты дворцы и создающие для них чудесные предметы.

Поскольку храм считается отражением небесной обители того или иного божества, воплощая собой космический порядок и являясь при этом местом встречи трех миров, то это пространство должно поражать своим великолепием каждого пришедшего в дом Бога. Придя в храм, человек воочию должен увидеть средоточие красоты, почувствовать все великолепие божественного мира. И прежде чем приступить к рассмотрению отдельных видов искусства, присутствующих в храме, обратимся к рассмотрению их синтеза, который составляет особенность храмовой культуры.

⁴⁵ в ведийский период эпитет Вишвакарман принадлежал сразу нескольким богам, но чаще всего использовался по отношению к Праджапати, а в более позднее время – к Брахме. Вишвакарман во многом наследует функции ведийского Тваштара. См.: Эрман В. Вишвакарман // Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь. Под общ. ред. Альбедиль М. Ф. и Дубянского А. М. М.: Республика, 1996, с. 130.

Взаимодействие искусств

Индийский храм – это особенный мир, в пространстве которого, устремляясь в духовные сферы и подчиняясь божественному, гармонично взаимодействуют все виды творчества – архитектура, скульптура, живопись, танец, инструментальная и вокальная музыка, поэтическое слово. Как однажды подметила М. П. Котовская, «в Индии могут спеть танец и станцевать песню, нарисовать музыкальную мелодию, переложить миниатюру на музыку, изваять в камне танец и мелодию, создать вокальную и инструментальную композицию, следуя творению скульптора» (Котовская, 1982:78).

Для индийской культуры всегда было характерно взаимопроникновение и слияние различных видов искусства. Между ними будто бы не существует хоть сколько-нибудь ощутимых границ, и с точки зрения индийских мастеров, ни один вид искусства не может быть усвоен, освоен и реализован вне связи с другими⁴⁶. Подобное восприятие искусства хорошо демонстрирует фрагмент из текста *Visiāuāharmottara-purāṇa* (2 адхьяя, 3–9), представляющий собой диалог между мудрецом Маркандеей и царем Ваджрой (Цит. по: Вертоградова, 2014:100–101):

Говорит Ваджра:

*Изложи мне подробно «Сутру о живописи»,
О преумножающий род Бхригу.
Ведь постигший правила живописи
Знает признаки изображений для почитания.*

Говорит Маркандея:

*Без «Сутры о танце», о царь,
«Сутра о живописи» трудно постижима.
Ни одно подобие (чему-либо) в этом мире
Не может быть сделано без этой двоицы.*

Говорит Ваджра:

*«Шастру о танце» мне изложи,
Потом поведаешь «Сутру о живописи».
Постигший правила танца, о дваждырожденный,
Знает, откуда правила живописи.*

Говорит Маркандея:

*Для того, кто не знает инструментальной музыки,
Трудно постижим танец.
Без музыки танец никоим образом
Постичь невозможно.*

⁴⁶ Такой подход проявляется даже в составлении пуранических текстов, которые, несмотря на то, что посвящены религиозной тематике, включают целые разделы, касающиеся различных наук, ремесел и искусств, и даже языкознания. К примеру, «Читрасутра» излагает правила санскритской грамматики, рассказывая о местоимениях, о системе падежей, о глаголах атма-непада и парасмайпада и пр.

Говорит Ваджра:

*Изложи мне (правила) инструментальной музыки,
Потом поведаешь «Шастру о танце».
Когда изучена музыка, о лучший из рода Бхригу,
Постигается танец.*

Говорит Маркандея:

*Не зная пения, неколебимый,
Нельзя постичь инструментальной музыки.
Знающий правила пения
Все должным образом знает.*

Говорит Ваджра:

*Изложи мне «Шастру о пении»,
О лучший из опирающихся на дхарму.
Ведь постигший правила пения
Знает все и лучший из людей.*

Итак, чтобы по-настоящему узнать живопись, важно иметь представление о танце, а танец невозможно понять без знания инструментальной музыки, для постижения которой необходимо знание вокальной. Следовательно, именно пение выступает основой всех видов искусств, являясь источником для остальных, потому что звук музыкальных инструментов представляет собой всего лишь имитацию человеческого голоса. Таким образом, для постижения какого-то одного вида искусства необходимо знать и другие.

Действительно, скульптор, создающий в камне изображение танцующего божества, или живописец, изображающий жизнь небожителей, без знания танца не может передать траектории и позы танцевальных движений, их ритм и плавность. Поэтому так важно для скульптора и живописца знание стхан – особых положений тела в развороте, и знание каран – базовых танцевальных движений, описанных в «Натьяшастре». Чуть ли не в каждом храме Южной Индии встречаются изображения танцующих богов и людей, а в некоторых тамильских храмах можно увидеть иллюстрации каран, описанных мудрецом Бхаратой и вырезанные в камне средневековыми мастерами.

Сочетание любой исходной стханы с каранами требовало специального изучения танцевального искусства. И только после изучения танца мастер, овладевший секретом изображения исходных стхан, мог создавать движение в неподвижном материале⁴⁷. И *Visnudharmottara-rigana* в части под названием «Читрасутра» (адхьяя 43,36–37) прямо заявляет о тесной связи живописи с танцем (Цит. по: Вертоградова, 2014:154):

*В этом наставлении, о царь,
Тебе рассказано (о живописи) кратко.
Подробно о ней рассказать невозможно
Даже за многие сотни лет.*

⁴⁷ Схема тела в танце и живописи идентична: центром является пупок, а от него должно быть равное расстояние вверх и вниз, сначала до горла и до колен, затем до пальцев ног и до макушки, что возможно при южноиндийской танцевальной посадке с полусогнутыми в колене ногами, то есть арайманди.

*То, о чем здесь не сказано, о владыка земли,
Должно быть известно из (правил, относящихся к)
танцу.
А что не указано в (правилах) танца,
Пусть будет добавлено из (других сочинений)
о живописи.*

Так случилось, что в Индии теория цвета впервые была сформулирована в рамках танцевального искусства – учение о цвете начали разрабатывать применительно к гриму для артистов и к оформлению танцевальной/ритуальной площадки (*raha*). В «Натьяшастре» встречается такое понятие, как «ахарья» (*āhārya*), включающее грим, маски, костюмы и бутафорию для танцевального и театрального искусства. Гриму (*nepathya*) посвящена также одна из глав «Нриттасутра» (входит в состав «Читрасутры»), которая так и называется – *Āhāryābhinaya* (27.1).



Танцующий Ганеша. Современная живопись

Кроме того, употреблявшийся в ранних текстах термин *vartanā* (от санскр. глагола *vrt* — вертеть, вращать), означающий моделировку, заимствован из танца и происходит от грима. В «Натьяшастре» это слово означает нанесение краски на округлую поверхность человеческого тела, то есть грим, и покрытие гримом (*vartanā*) формы, которая лишена своего одеяния, является неотъемлемым правилом театрального искусства.

Таким образом, изначально живопись — это рисование на теле с целью создания нового тела для того или иного персонажа, который существует и действует в пространстве натьи, или мистериального представления. Это как бы живая картинка, являющаяся в то же время преображенной личностью, созданной для сцены, а значит, для ритуального пространства.

Однако в живописи вартана понимается несколько иначе — это передача живописными средствами эффекта объемности/округлости человеческого тела, тела животного (антилопы,

быка и т. д.) и предметов видимого мира (например, скалы). В любом случае, трактаты по живописи в Индии возникли позже трактатов по танцевальному искусству – так называемых нритта-сутр, где излагаются правила танца. Указание на это содержится в самом тексте «Читрасутры» (адхьяя 35, 6–7) (Цит. по: Вертоградова, 2014:111):

*Разные «виды взглядов», бхавы, о лучший из царей,
«Основные» и «дополнительные части тела»,
А также «фиксированные положения рук»,
Что указаны прежде для танца,
Следует относить и к живописи.
Известно ведь: танец первее живописи.*

О важности танцевального искусства для живописца свидетельствует и тот факт, что в трактате «Читрасутра» (последняя 34 глава) рассказывается о происхождении танца. Поскольку данный текст является частью вишнуитской пураны, то не удивительно, что создание танца здесь приписывается Вишну.

Любопытно также, что трактат во многом почти копирует содержание «Натьяшастры», рассказывая о танцевальных шагах (чари), танцевальных движений (карана), положении тела в танце (стхана), четырех видах абхинаи или жестах (хаста). И добавляет при этом (в главе 32) еще одну часть, посвященную жестам, которые используются в ритуалах или применяются для мистических целей – так называемые рахасьямудры.

Можно предположить, что живописцы и скульпторы для создания некоторых иконографических образов могли обращаться к танцевальным трактатам, таким как «Натьяшастра» Бхараты или «Абхиная-дарпана» Нандикешвары. В последнем тексте, например, дается подробное описание жестов, характерных для каждого из основных божеств индуизма, для десяти аватар Вишну, для богов – стражей сторон света и для девяти планет. Для изображения Индры, к примеру, полагается использовать жесты трипатака, для изображения Агни – трипатака и кангула, для Варуны – патака и шикхара, для Ниррити – кхатвам и шаката, для Ямы – паша и сучи, для Лакшми – капиттха, для Парвати – ардхачандра, и т. д.

Для скульпторов и живописцев, работавших над созданием храмового пространства, обязательным было знание иконографических канонов, чтобы правильно изобразить богов и богинь, мифологических существ из разных миров (якши, апсары, гандхарвы, ракшасы), определенные категории людей (цари, воины, женщины, отшельники, дети), представителей животного (ваханы) и растительного (кальпа-врикша) мира, а также хорошо известных любому индуисту сюжеты (пахтание молочного океана, битва Дурги с демонами, детство Кришны, женитьба Шивы, скитания Рамы, битвы богов). Помимо специальных трактатов иконографические аспекты индуистских богов подробно перечисляются в прозаических произведениях и в многочисленных поэтических текстах, написанных на санскрите и других индийских языках. Так литература в виде художественного и поэтического слова оказывается вплетенной в храмовую архитектуру через живопись и скульптуру, а также присутствуя в священном гимне, песне, танце и драме.

Часто хорошо известные сюжеты и образы, вырезанные в камне или написанные на стене или холсте, являлись иллюстрацией к какому-то известному и важному для конкретного храма музыкальному либо литературному произведению. А в некоторых случаях это произведение могло быть частью репертуара храмовых танцовщиц. Примером может служить произведение «Гита-говинда», автором которого является Джаядева (1170–1245). Текст рассказывает о любви Кришны и пастушки Радхи, и был написан еще в XII веке. С тех пор его различные

фрагменты в виде аштапади (*astapadi*)⁴⁸ исполнялись в вишнуитских храмах певцами и певицами, а также девадаси.

Особую важность это произведение имело для храма Джаганнатхи в Пури, и в средние века за его исполнением следил специальный чиновник, назначенный царем. Но изначально исполнять стихи из «Гита-говинды» в храме Джаганнатхи начал сам автор, Джаядева, скульптурное изображение которого находится в храме Акхандалешвары, в Пратапарудрапуре (Одиша).

Со временем «Гита-говинда» стала известна и на Юге. Произведение сразу же полюбилось южноиндийским почитателям Кришны. А в Керале возник даже особый музыкальный жанр, связанный с исполнением аштапади – сопана-сангитам. Как следует из самого названия, стихи исполнялись у лестницы (сопана), ведущей в святилище⁴⁹. Возле входа располагались музыканты, и храмовый оркестр обязательно включал барабанщика, играющего на маленьком барабанчике эдакка, который по форме напоминает песочные часы. Этот сюжет представлен на фресках некоторых керальских храмов.

Многочисленные описания богов и богинь индуизма, встречающиеся в литературных текстах, служили источником вдохновения для многих поколений художников, скульпторов, музыкантов и наттуванаров. В честь богов слагали гимны поэты, воплощая в слове свои религиозные чувства. Какой-либо литературный текст, который поется на какую-либо мелодию, однажды может быть целиком или частично преобразован в танец, а танцовщица с помощью жестов передаст его содержание.

В храмовом танце, посвященном тому или иному божеству, вне зависимости от стиля обязательно обыгрываются иконографические особенности божественного образа. Если речь идет о Кришне, то танцовщица будет изображать его с флейтой у губ, описывать жестами его прекрасный облик и красоту юных пастушек, с которыми он танцует и играет. Если танец рассказывает о Шиве, то обязательно покажет его три глаза, полумесяц в волосах, уложенные в высокую прическу волосы и барабанчик дамару в руке. Если же танец посвящен Ганеше, то изобразит хобот и большие слоновьи уши, единственный бивень и большой живот, вахану в виде мышки и основные атрибуты, находящиеся в руках божества. Как правило, это аркан, стрекало и его любимая сладость – модака. При этом почти в обязательном порядке в сюжете танца будет присутствовать рассказ о родителях Ганеши, о его подвигах и основных функциях. Наверняка, танцовщица с помощью жестов сообщит, что Ганеша является сыном Шивы и Парвати, что у него есть брат Муруган, что он для своих почитателей всегда устраняет препятствия и проявляет к ним милосердие, а вот к демонам он беспощаден. Порой сюжет танца составляет конкретная пураническая история, в которой будет рассказываться о том, как Парвати создала сына «из грязи», а Шива отрубил ему голову, и как потом у Ганеши появилась голова слона⁵⁰.

Различным богам индуизма посвящено великое множество музыкальных композиций, где описывается не только их облик, но также их великолепные облачения и украшения, и даже отражены нюансы поклонения. Например, образ Натараджи, который является воплощением синтеза науки, философии, религии и искусства, послужил причиной появления многочисленных скульптурных и живописных изображений, литературных текстов, песен и танцев. Как Анандатандава-мурти он прославляется во многих тамильских гимнах и музыкальных компо-

⁴⁸ Поскольку произведение довольно объемное, то для удобства его текст делится на части, которые состоят из восьми двустий – аштапади (от санскр. *asta* — восемь).

⁴⁹ Это одна из версий, которая объясняет данное название. Согласно другой версии, имеются в виду не каменные ступеньки храма, а способ исполнения, когда структура музыкальной композиции напоминает движение по лестнице – сначала вверх, а потом вниз. Но аштапади в Керале действительно принято исполнять у лестницы.

⁵⁰ Об этом, к примеру, рассказывает Шашикала Рави в танце *Creation of Ganesha* и серия танцев, посвященных Ганеше, в исполнении Паршванатха Упадхье. А знаменитый мастер В. П. Дха-нанджаян в своем танце *Ganesha-shabdham* с помощью абхинаи рассказал историю соревнования между Ганешей и Муруганом за плод манго.

зициях, таких как *Natanamātinār*, *Kālai tūkki*, *Ānanta natana* и т. д. И эти гимны затем визуализировали танцовщицы классического танца.

А многих композиторов вдохновлял образ танцующего Ганеши, который довольно часто встречается как в литературе, так в скульптуре и живописи. Например, Т. В. Гопалакришнан и Уттукаду Венкатасуббайяр создали собственные версии композиции *Anandanartana-Ganapati*, где обыгрывается образ танцующего и ликующего от радости божества. А некоторые исполнители классического танца включили *Anandanartana-Ganapati* в свой репертуар.



Образы Шивы и Парвати в классическом танце

При этом очень часто поэты и музыканты черпали свое вдохновение в храмах. Иногда они создавали свое произведение под впечатлением какого-либо конкретного образа божества – живописного или скульптурного. Например, в XVII веке Самартх Рамдас после того, как увидел изображение Ганеши-Маюрешвары в Моргаоне, сочинил для арати свой знаменитый гимн *Sukhakartā Duhkhaharta*. Известно также, что образ Ганеши из Пудучерри (в храме Манакула Винаягар) явился источником вдохновения для многих авторов. А знаменитого южноиндийского музыканта Муттусвами Дикшитара (24 марта 1775 – 21 октября 1835) на создание критии *Vātāpi Ganapati* вдохновило скульптурное изображение Ганеши из Ватапи.

Согласно легенде, образ Ганеши из Ватапи изначально находился в Карнатаке, в округе Багалкот, в городе Бадами. В прошлом Бадами был столицей династии Чалукьев и назывался Ватапи. Чалукьи враждовали с царством Паллава, столицей которого был Канчипурам, и несколько раз нападали на него. В войне 642 года победу одержал правитель Паллавов Нарасимхаварман I (630–668)⁵¹, убив царя Чалукьев Пулакешина II (610–642). Столица неприятеля была взята и сожжена, после чего город так и не смог оправиться.

⁵¹ Считается, что Нарасимхаварман I является одним из 12 индийских правителей, которые никогда не проигрывали битву. Среди этих славных царей-воинов числятся Аджаташатру, Чандрагупта Маурья, Карикала Чола, Черан Сенгуттуван, Пандьян Недунчежиян, Раджараджа I Чола и его сын Раджендра Чола, и др.

Победу Паллавы одержали во многом благодаря военачальнику по имени Паранджоти⁵². Как гласит предание, перед началом сражения он поклонился мурти Ганеше, которое находилось перед вражеской крепостью, а после победы увез его с собой на тамильскую землю, в местечко Ченгаттанкуди (ныне Тирученгаттанкуди), что в районе Нагапаттинама⁵³. После славной победы Паранджоти стал вести образ жизни шиваитского монаха и взял себе имя Чируттондар, а мурти Ганеши стали называть Ватапи-Ганапати. Это изображение установлено в шиваитском храме Уттрапатишвары (или Уттрапашупатишвары), который впоследствии стал называться в честь нового наянара – Чируттондар Ганапатишвара⁵⁴. Изначально здесь находилось святилище, в котором было редкое изображение Ганеши с человеческим лицом, но для Ганеши из Ватапи Паранджоти-Чируттондар построил еще одно (Catlin, 1991:158).

Крити Муттусвами Дикшитар *Vātāpi Ganapati*, включенное в группу *Sodasa Ganapati*, написано в раге хамсад-хвани⁵⁵, которую создал еще в 1790 году его отец, Рамас-вами Дикшитар (1735–1817). Это чуть ли не единственное произведение Муттусвами Дикшитар в раге хамсадхвани, поскольку он предпочитал использовать другие раги, более традиционные и более сложные. Крити *Vātāpi Ganapati* до сих пор пользуются большой популярностью в Индии и считается одним из самых известных произведений композитора. Даже сегодня оно входит в репертуар и в программу обучения многих южноиндийских музыкантов и исполнителей классических танцев, и редко какой концерт обходится без него. И тому несколько причин. Ну, во-первых, большая популярность произведения – *Vātāpi Ganapati* пользуется славой не только в Южной Индии, но и в Северной. Во-вторых, как и всякое начинание, концерт полагается начинать с чествования Ганеши, а значит, следует исполнить музыкальную или танцевальную композицию, посвященную этому божеству⁵⁶. И, в-третьих, рага хамсадхвани является подходящей для концертов, так как связана с ночными часами⁵⁷. Ведь в Индии традиционно концерты принято устраивать «ночью», после захода солнца.

Текст крити *Vātāpi Ganapati* написан на санскрите. Знатоки нередко отмечали прекрасное знание санскрита Муттусвами Дикшитаром. О Ганеше автор говорит как об устранителе препятствий, как о создателе мира и всех пяти элементов. Он лишен страсти – ведь в Южной Индии Ганеша считается холостяком, он присутствует в муладхара-чакре и воплощает четыре вида речи⁵⁸, а его тело являет собой слог «Ом», или пранаву. Муттусвами Дикшитар описывает

⁵² Паранджоти родился в деревне Ченгаттанкуди (ныне Тирученккатукуди), что возле Нагапаттинама, в южной части Тамилнаду, в клане Маматирар. В то время Тамилнаду находился под властью династии Паллава, чья столица располагалась в Канчипураме – средоточии науки и искусства. Паранджоти, который освоил военное искусство, переехал в столицу, чтобы изучать литературу и шиваитские писания. Паллавский царь Махендраварман I, впечатленный мужеством и доблестью молодого человека, назначил его командующим в своей армии, а после смерти Махендравармана I в 630 году Паранджоти стал генералом армии при новом правителе – Нарасимавармане I, став также его близким другом. После победы над Чалукьями Паранджоти отказался от насилия и посвятил себя Шиве, став известен как Чируттондар. Он стал одним из 63 святых наямаров, или наямаров, и его жизнь описана в «Перия пуранам» Секкижара.

⁵³ Исследователи установили, что среди завоеваний Паранджоти мурти Ганеши не упоминается (Catlin, 1991: 141). Однако отсутствие упоминания его в списке военных трофеев может объясняться тем, что образ божества не считался трофеем.

⁵⁴ Появление храма связано с мифологической историей о том, как Ганеша убил демона по имени Гаджамукхасура, а затем на этом самом месте поклонился своему отцу Шиве.

⁵⁵ Название раги *хамсадхвани* обычно переводится как «голос лебедя», но в Индии не водятся лебеди и слово «хамса» означает гуся. Богиня Сарасвати, покровительница музыки, поэзии, искусства и науки, восседает на гусе. Таким образом, *гусь-хамса* в индийской культуре связан с искусством музыки и поэзии (Catlin, 1991:144).

⁵⁶ В самом начале любого концерта принято исполнять какую-либо композицию в честь Ганеши. Это может быть арангетрам или очередное выступление танцовщицы. Обычно первым номером в большинстве случаев идет небольшой танец, посвященный Ганеше как Устранителю препятствий. Часто это бывает крити Муттусвами Дикшитар *Mahā Ganapatim manasā smarāmi* или шлока *Mūsika vāhana modaka hasta*. Также популярны в танцевальном репертуаре и другие номера, посвященные Ганеше, которые исполняются в середине или конце программы. Это может быть *Ganesa-kautuvam* или просто красивая тилана с небольшим фрагментом поэтического текста.

⁵⁷ В индийской классической музыкальной системе каждая рага должна звучать в определенное время года и время суток, и за хамсадхвани закреплено ночное время, с 21.00 часа до 24.00.

⁵⁸ Четыре вида/уровня речи: пара, пашьянти, мадхьяма и вайк-хари.

иконографические особенности Ганеши: он имеет голову слона, изогнутый хобот, украшен полумесяцем, у него большой живот, а в руках держит сахарный тростник, аркан и фрукты. Такое воспевание иконографического образа божества с перечислением его характерных атрибутов является типичным приемом в музыкальном искусстве и в литературе индуизма. Далее говорится, что эта форма Ганеши приятна для его отца Шивы и для брата Картикеи. Автор также слегка касается известной мифологической истории, рассказывающей о том, как мудрец Агастья стал почитателем Ганеши. А в последней строке сообщается, что Ганеше нравится рагахамсадхвани, что можно рассматривать как указание на мелодию, на которую нужно исполнять данный крити. Тем не менее, в исполнении *Vātāpi Ganapati* большую роль играет импровизация, и каждый раз композиция звучит по-новому.

Интересным примером взаимопроникновения искусств в храме могут служить образы святых поэтов, встречающиеся во многих храмах Тамилнаду. К примеру, в Чидамбараме на одном из гопурамов храма Натараджи изображен Маниккавасахар, гимны которого на протяжении многих веков исполнялись в тамильских храмах – как певцами одуварами, так и танцовщицами девадаси. Более того, фрагменты из его произведений были частью храмового ритуала, как и произведения других шиваитских наядаров и вишнуитских альваров.

Конечно, подобная взаимосвязь различных видов искусства между собой присутствует не только в пространстве храма, но и вне храма. Для индийской культуры, например, обычным является изображение художниками на картинах музыкальных мелодий – раг и рагини. И такого рода примеры можно приводить бесконечно. Но есть и совершенно уникальные жанры, о которых бы хотелось упомянуть. Приведем один замечательный пример, который описывает в своей книге М. П. Котовская:

«В 1968 году на Международной конференции по изучению культуры Тамилнада мне довелось быть свидетелем того, как индийские музыканты, к удивлению собравшихся из разных стран мира востоковедов, демонстрировали свое древнее умение нарисовать музыкальную мелодию и спеть ее графическое изображение. Старый тамилец с белоснежной бородой в ослепительном ярко-голубом тюрбане неторопливым, соразмерным шагом вошел в зал и остановился посередине. В правом углу обширного помещения возвышалась обычная черная доска, какие обычно находятся в ученических классах, у которой с мелом в руках стояла девочка-подросток. Обратившись к присутствующим, тамилец попросил желающих написать что-либо на клочке бумаги. Я протянула ему записку, в которой написала несколько слов. Прочитав ее, певец начал петь, сольфеджируя, а девушка по ходу мелодии – чертить на доске мелом на первый взгляд сумбурные, хаотичные линии. Однако к концу пения, в момент, когда смолк высокий голос певца, на доске образовывалась своеобразная, похожая по виду на геометрическую фигура, созданная из множества линий и их пересечений. Так повторялось несколько раз, сменялись музыкальные темы, чередовались заложенные в них чувства и соответственно менялись в них рисунки, выведенные девушкой на черной поверхности доски. После того как оба исполнителя, певец и девушка-художница, покинули зал, им на смену в зал вошел юноша, не видевший до этого ни записок, ни рисунков, начерченных на доске мелом, ни слышавший мелодий, пропетых ранее певцом. Подойдя к доске, сосредоточив свое внимание на изображениях, немного помолчав, юноша поочередно без единой запинки пропел все удивительные геометрические фигуры, впервые увиденные им несколько секунд тому назад. Стоявший в комнате магнитофон

мог подтвердить полную тождественность песнопений первого и второго исполнителей»⁵⁹ (Котовская, 1982:71–72).



Внутреннее оформление храма Минакши
(Мадурай, Тамилнаду)

Несомненно, такого рода синтез искусств не является чем-то уникальным и исключительным, и характерен уж если не для всех, то, по крайней мере, для многих развитых культур. Тем не менее, складывается впечатление, что в Индии он достиг наибольшей интенсивности. И именно в пространстве храма, что можно рассматривать как особенность религиозной по своей сути индийской культуры.

М. П. Котовская однажды определила синтез искусств как подчиненное единой идейно-эстетической концепции соединение различных его видов. А священник П. Флоренский, имея в виду, конечно же, христианский храм, еще в первой половине прошлого века отметил, что в храме все сплетается во всем. Удивительно, но храмовая архитектура учитывает даже такую малость, как выющиеся ленты голубоватого фимиама, которые «своим движением и сплетением почти беспредельно расширяют архитектурные пространства храма, смягчают сухость и жесткость линий и, как бы расплавляя их, приводят в движение и жизнь» (Флоренский, 1996:210).

⁵⁹ Подобное искусство в различных культурах могло использоваться для передачи разного рода информации. М. П. Котовская в своей книге «Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии» приводит еще один интересный пример из Африки. Овусу Аусах, африканский музыковед из Ганы, о говорящих барабанах Северной Африки сообщает, что техника игры позволяет не только передавать на расстояние известия, но и создавать некий ритмический эквивалент древних изречений мудрости и поэтических текстов. «Атумпаны не только сообщают ритмическое сопровождение танцу, но и воспроизводят при помощи своих выразительных средств значения слов, «артикулируя» их произношение. Достигается это техникой, сходной с системой кодов и сигналов, а также своеобразной имитацией человеческой речи на двух барабанах – мужском и женском, копированием специальных древних силлабических моделей, акцентировкой особых слов, паузами, а также отдельными словами, которые сопровождаются особыми жестами рук, движениями головы и ног». А вот пример текста, который могут передать атумпаны: Путь пересекает река, И реку пересекает путь. Кто старше из них? Мы прошли этот путь И вышли креке. К реке, которая ведет свое начало От творца Вселенной (Котовская, 1982: 31–32).

Пространство каждого индуистского храма – уникальный островок со своей культурой, который лишь отчасти принадлежит миру людей, потому что здесь все подчинено одной-единственной цели – создать пространство, являющееся отражением мира богов. В храме даже пластика и движения жрецов, складки их одежды и облачения богов, дым благовоний и пламя светильников, звуки священных текстов и музыкальных инструментов, хореография движений и ритм процессии – все это формирует стилистическое единство, создает необходимую целостность и неповторимую атмосферу⁶⁰. Да, в храмовом синтезе помимо различных видов искусства участвуют также стихии и, казалось бы, совершенно бытовые вещи – одежда, аромат, огонь, дым...

Образы индуистских богов или богинь в их разнообразных аспектах на протяжении многих веков являются неотъемлемой частью различных видов индийского искусства и ремесел, представляя собой величественное и богатейшее культурное наследие с самых древних времен. Эти образы запечатлены на всей территории Индии в виде бесчисленных скульптур и образцов мелкой пластики, барельефов и горельефов, фресок и миниатюр, народных лубков и тантрических картинок, а также в прозаических и поэтических произведениях.

⁶⁰ Ср. слова П. Флоренского: «Тут все подчинено единой цели, верховному эффекту кафарсиса этой музыкальной драмы, и потому все, соподчиненное друг другу, не существует или по крайней мере ложно существует взятое порознь» (Флоренский, 1996: 210).



Колонна в храме Бхоганандишвары в деревне Нанди (Чиккабаллапур, Карнатака, XIII в.)

Причем, несмотря на существование канонов, каждый вид искусства представлен локальными вариантами и стилями, поэтому в разных частях Индии в зависимости от исторического периода и религиозной традиции боги выглядят и описываются по-разному. Поэтому Шива в Заданой Бенгалии отличается от южноиндийских изображений, а Ганеша на фресках керальских храмов выглядит иначе, нежели в храмах Тамилнаду. В общем, в каждом регионе существует свой уникальный стиль. В Индии даже самый скромный храмик обычно украшен фреской, настенной росписью либо скульптурным изображением божеств.

И сегодня современные художники, танцоры и искусствоведы, как и мастера прошлых веков, ищут вдохновение для своего творчества и ответы на свои вопросы в живописных и скульптурных образах. Восхищаясь образцами древнего искусства, они посещают расположенные в разных частях страны многочисленные храмы, пещеры, дворцы, изучая каменные барельефы и настенные росписи.



*Воплощение в скульптуре шрингара-расы.
Храм Ченнакешавы (Белур, Карнатака)*

Глава 2

Раса

Учение о расах

Центральным понятием индийского искусства является раса (*rasa*), а без знакомства с учением о расах невозможно понимание ни живописи, ни скульптуры, ни музыки, ни танца, ни художественной литературы, ни классического театра Индии.

Санскритское слово *rasa* буквально означает «вкус, сок, сущность», а в сфере искусства и литературы понимается как эстетический вкус, как нечто, что должен пережить зритель или слушатель, и как нечто, что должно быть заложено в произведении автором или мастером, а затем прочувствовано артистом и зрителем. Именно ради этого «прочувствования» и создается произведение – зритель должен почувствовать его «вкус». По сути, раса – это и есть цель искусства.

Для того, чтобы более подробно ознакомиться с учением о расах, нам придется обратиться к древнеиндийскому театру, а точнее, к танцу, который в древней Индии наряду с музыкой, пением, литературой, декламацией и актерским мастерством являлся частью целого – частью натьи (*nāṭya*), или танцевальной драмы.

Самое древнее из доступных ныне учений о расе было сформулировано в «Натьяшастре» (6.15). Согласно Бхарате, существует восемь рас, которые объединяются понятием аштараса (*astarasdh*):

- 1) шрингара (*srrigāra*) – любовная или эротическая,
- 2) хасья (*hdsya*) – смешная или комическая,
- 3) каруна (*karma*) – печальная или сострадательная,
- 4) раудра (*raudra*) – гневная или яростная,
- 5) вира (*vira*) – героическая,
- 6) бхаянака (*bhaydnaka*) – боязненная,
- 7) бибхатса (*bibhatsa*) – вызывающая отвращение,
- 8) адбхута (*adbhuta*) – вызывающая удивление или восхищение.

Однако расы не существуют сами по себе, но наряду с другими элементами оформлены в строго организованную систему. Эта система включает в себя четыре группы, теснейшим образом связанные между собой и занимающие по отношению друг к другу определенное положение, образуя своего рода иерархию. Самый верхний уровень занимает группа из восьми рас, ниже располагается группа, включающая 49 бхав, а затем идут анубхавы и вибхавы. Рассмотрим каждую группу.

Итак, бхава (*bhdva*, от санскр. глагола *bhū* – быть, становиться, случаться, происходить) – это понятие, существующее в индийской философии и имеющее широкий спектр значений. Данный термин означает «становление», «действие», «состояние», «существование» или «бытие», которое может пониматься как противоположность «небытию» (*abhdva*). В сфере эстетики, а также в трактате «Натьяшастра» слово *bhdva* означает «чувство», «эмоциональное состояние». Бхарата выводит слово *bhdva* от глагола *bhdvayati* — «проявлять, делать явным, существующим», так как бхава вызывает к бытию, делает как бы реально существующими заложенные в литературном произведении смыслы (*kāvyārtha*) – в соединении с речью, частями тела и внутренней сущностью (*vāgahgasattvopetān*) артиста.



Девять рас в керальской живописи

Таким образом, бхава – это своего рода проявитель, который вызывает к жизни другую реальность, сценическую, живописную и т. д. Иными словами, бхава способна проявлять произведение, созданное автором или мастером, выводя его на внешний, видимый уровень, и делая его воспринимаемым для зрителя через мастерство художника и скульптора или же через определенные действия артиста – на сцене либо в натья-мандапе храма. Для этого артист должен обладать умением выразить внутреннее состояние в подходящей форме – через внешнее. Именно через это внешнее выражение зритель воспринимает внутреннее состояние.

Все бхавы делятся на три подгруппы: стхайи (*sthyai*), вябхичари (*vyabhicari*) и саттвика (*sāttvika*). Стхайи указывает на нечто постоянное, устойчивое, неизменное, вябхичари – на непостоянное и изменчивое, а саттвика – на естественное, переживаемое по-настоящему. И хотя слово бхава входит в состав слов «вибхава» и «анубхава», последние два понятия не являются бхавами, поскольку Бхарата использует слово «бхава» в строго определенном смысле и называет точное число бхав – 49.

Теснее всего расы связаны со стхайи, или стхайи-бха-вами, которые очень близки к расам, но не идентичны им. Стхайи – это устойчивые эмоциональные состояния души (что предполагает и подразумевает длительность процесса протекания). Согласно «Натьяшастре», из сорока девяти бхав восемь относятся к категории стхайи: любовь (*rati* или *dmoda*), смех (*hāsa*), скорбь (*soka*), гнев (*krodha*), отвага (*utsāha*), страх (*bhaya*), отвращение (*jugupsa*) и удивление (*vismaya*). Мы видим, что количество стхайи равно количеству рас, то есть каждой расе соответствует своя стхайи-бхава. А позже была добавлена еще одна – нирведа (*nirveda*), то есть уныние.

Подгруппа стхайи является самой важной, представляя основное состояние, а все остальные подгруппы работают на нее – подкрепляют и дополняют. Ибо из нее рождается раса. Так же как корона, скипетр и трон, являясь царскими атрибутами, «делают» царя. И как в цен-

тре внимания находится фигура царя (на нем все сосредоточено), так в центре внимания зрителей находится стхайи-бхава. Иными словами, другие состояния возникают по той простой причине, что есть основное – стхайи, создающее устойчивость и стабильность. Другие состояния можно сравнить с волнами, которые идут со стороны океана основного эмоционального состояния и, погружаясь в него, в нем же затем растворяются.

В свою очередь, стхайи связаны с вябхачари (и санчари), анубхавами и вибхавами. И здесь проявляется своего рода субординация: если стхайи – главная подгруппа, то вябхичари – второстепенная, формирующая более низкий уровень. Это непостоянные и изменчивые состояния, преходящие эмоции.

Слово *vyabhicdri* происходит от санскритского корня *caḡ*, что означает «идти», «двигаться», и двух приставок – *vi* и *abhi*, означающие «в сторону, по направлению к». Следовательно, термин *vyabhicari* указывает на то, что движется в сторону эмоций, а именно в сторону стхайи, и работает на них. Это все, что связано с речью, жестами, поведением. Вябхичари не делятся на группы – одни и те же вябхичари в различных сочетаниях (вместе с другими элементами) могут входить в состав разных групп (группа гнева, группа страха и т. д.). У вябхичари нет постоянной связи с расами, как у стхайи-бхав.

Трудно представить поэму или танец, где весь сюжет построен только на радости (*harsa*), только на озабоченности (*eintā*) или только на воспоминании (*smṛti*). Поэтому в пределах одного произведения вябхичари непостоянны, они могут быть лишь вспомогательными, работая на основную эмоцию, стхайи, и помогая ей развиваться. Причем на одну стхайи могут работать несколько разных вябхичари. Но поскольку не они являются «гвоздем программы», то не должны доминировать, не должны требовать к себе слишком большого внимания, не должны быть перегружены деталями. В противном случае они будут затмевать стхайи и основную расу, что приведет к нарушению целостности произведения, к исчезновению гармонии.

Таким образом, чрезвычайно важным оказывается правильная подача стхайи как основного эмоционального состояния с позиции вябхичари – временного состояния.

Важно правильно разыграть вябхичари – подходящим способом и с помощью подходящей ситуации. А для этого необходимо обратиться к рассмотрению анубхавы и вибхавы. Начнем с вибхавы, поскольку именно она является своеобразной базой, исходным уровнем в нашей иерархической системе.

Вибхава (букв. «различитель бхавы») – это причина эмоций (в виде персонажа, события, сопутствующих обстоятельств), исходные условия для возникновения эмоциональных состояний. Вибхава работает на главную эмоцию сюжета, она связана с темой, обстоятельствами, местом и временем. Если в качестве стхайи выступает любовь, то вибхава здесь – это красота (которая постоянно подчеркивается), приятное окружение, ароматы, вкусная пища и др. То есть исходный уровень, который призван стимулировать возникновение нужных ощущений, чувств и эмоций.

С помощью вибхав на сцене создается ситуация (обстановка, окружающая среда), которая в реальной жизни действительно может вызывать нужные эмоции. Но это не совсем причина и следствие, как в реальной жизни – вибхава пробуждает, или вызывает, эмоцию не так, как это происходит в обычной жизни. На сцене – это ментальная установка, или состояние ума, и эмоция. Потому что здесь присутствует условность, как бы не по-настоящему: усталость появляется не от реального долгого путешествия длиной в километры, а от обхода вокруг сцены. Это можно сравнить с ситуацией, когда ребенок, «скачущий» на палке, переживает опыт езды на лошади, и в данном случае палка и эмоция – это не причина и следствие.

То есть, ситуация – это своего рода посредник, с помощью которого артист воздействует на эмоциональную сферу. Вибхава же – не причина в прямом смысле слова, но причина-посредник (которая существует и на ментальном уровне), через которого у артиста возникает эмоция, и, соответственно, у зрителя – через отождествление с героем. Иными словами,

эмоция возникает только при наличии внешнего раздражителя, и вибхава как раз и является таким вот внешним раздражителем.

Кроме того, у вибхавы есть два аспекта – аламбана (*dlambana*) и уддипана (*uddipana*). Аламбана (букв. «поддержка, опора, причина, повод, некий базис, основа») – это объект, который ответственен за возбуждение эмоции. Именно от него зависит само ее существование, ибо он является ее опорой, а значит, причиной. По сути, это некий персонаж. Уддипана (букв. «освещение, стимул, раздражитель, воспламенение, побуждение») – это все окружение, которое усиливает эмоциональное воздействие и стимулирует эмоцию.

В любовной истории героиня, в которую герой влюбляется с первого взгляда, выступает как аламбана, являясь причиной его любви (в терминологии «Натьяшастры» – опорой), то есть возникшей эмоции. И эту возникшую эмоцию нужно стимулировать, поддерживать, а для этого используются такие приемы, как подчеркивание красоты героини (чтобы напомнить зрителю и убедить его в том, что героиня прекрасна, и чтобы зритель сопереживал герою) и изображение приятной обстановки, например, красивая природа, прекрасный дворец, яркие птицы, ароматные цветы. Это все уддипана.

Теперь анубхава (букв. «восприятие, переживание, опыт»). Анубхава – это реакция на вибхаву, на исходный уровень – реакция в виде жестов, движений, выражения лица (улыбка, плотно сжатые губы, широко раскрытые или прищуренные глаза, удар или ласкание, походка и т. д.). То есть анубхава – это некие действия, которые являются результатом вибхавы. Это личное и непосредственное переживание чего-либо, что не исходит из памяти. Или поведение, выражающее то или иное эмоциональное состояние.

На сцене по мере развития сюжета происходит эмоциональный накал – развитие и изменение эмоций. Следовательно, меняется поведение героев и внешние формы выражения того, что они переживают. Это анубхава. Важно помнить, что речь идет об искусстве – сценическое выражение внутреннего состояния отличается от обыденного, оно несколько стилизовано, здесь присутствует своя логика. В жизни мы по-иному проявляем эмоции.

Анубхавы показывают переживание персонажа на сцене – зритель это воспринимает и тоже переживает. Таким образом, анубхава выступает как указание на чувство, на настроение героя или героини – указание с помощью жеста и взгляда, походки и речи. Это поведение, или физические изменения, есть следствие внутреннего состояния персонажа.

Такие внешние выражения внутреннего состояния (эмоций) бывают двух видов: преднамеренные (движение глазами, поднятие бровей) и непреднамеренные, или естественные, произвольные (бледность, румянец на лице, мурашки). Произвольные вызываются усилием воли – это анубхава. А те, которые появляются естественным образом, сами собой – это саттвика-бхава (*sāttvikahhāva*).

Саттвика-бхавы, или просто саттвики, относятся к категории бхав и являются отдельной подгруппой – наряду с вябхичари и стхайи-бхавами. Согласно «Натьяшастре» (6. 22), их всего восемь: стамбха (*stambha*) – остоленение, оцепенение; пралайа (*pralaya*) – обморок, потеря сознания; романча (*romāhea*) – поднятие волосков на теле; сведа (*sveda*) – выступление пота; вайварнья (*vaiivarnya*) – изменение цвета кожи (например, покраснение или побледнение); вепатху (*vepathu*) – дрожь, озноб; ашру (*asru*) – слезы; вайсварья (*vaisvaryā*) – изменение голоса. Обычно саттвики рассматриваются не как отдельная самостоятельная подгруппа, но как часть подгруппы вябхичари или анубхав.



Изображение девяти рас артистом катхакали

Следует учесть один важный момент: эти переживания возникают от ментального настроения, от состояния ума, поскольку если ум занят чем-то другим, то создать и проявить саттвики невозможно. Поэтому и названы такие проявления переживаний (как поднятие волосков, слезы и т. д.) естественными, настоящими – саттвика.

Саттвики хоть и являются состояниями, тем не менее, они вторичны и занимают пограничное положение, так как порождаются другими состояниями – как эмоциональными, так и неэмоциональными. Например, слезы могут появиться от счастья, от горя или от обиды, но также от дыма или от зевоты. Пот может возникнуть от страха, гнева, но также от усталости

или от жары. Дрожь в теле – как от страха, так и от холода, и т. д. То есть это физиологические явления, которые можно отнести как к бхавам, так и к проявлениям этих бхав, иначе – к средствам их изображения.

Кроме того, саттвики можно рассматривать как часть абхинаи, то есть как средства сценического изображения, которые, кстати, тоже называются саттвика (8.10).

Есть еще одна категория, которую необходимо рассмотреть – санчари-бхава (*samcdribhdva*). Санчари – это нюансы в виде переходных состояний, временные эмоции, неустойчивые психологические состояния, необходимые для развития основной эмоции. Как и въбхичари. Многие специалисты отождествляют их, используя термины санчари-бхава и въбхичари-бхава как взаимозаменяемые, в то время как другие их различают. В «Натьяшастре» говорится о 33 санчари: уныние (*nirveda*), вялость (*glāni*), усталость (*srama*), ревность (*irsyd*) и т. д. Будь то въбхичари или санчари, они не должны доминировать, иначе представление не достигнет своей цели – не вызовет нужную расу у зрителя. Вот здесь и проявляется глубина понимания артистом своего искусства и его мастерство.

Теперь, когда мы знаем значение основных понятий и терминов, знаем архитектуру этой системы, добавим ко всему сказанному еще несколько слов. Итак, вибхавы – это стимулы, причины, которые порождают различные эмоциональные состояния. Анубхавы – внешние проявления вибхавы, прежде всего пластические и мимические, а еще речевые. То есть анубхавы обусловлены вибхавами, когда средства и способы выражения эмоций, или настроения, подбираются в зависимости от причины-стимула.

В качестве средства сценического выражения артист использует абхинаю и в уме зрителя возникает некий образ, связанный с определенным состоянием. Теоретически анубхава отличается от абхинаи и является условием для ее возникновения. Однако в действительности анубхава представляет собой абхинаю (наряду с саттвиками). То есть саттвики относятся к анубхавам – к внешним симптомам, проявлениям состояний.

Важно также понимать, что анубхава тесно связана с вибхавой. С одной стороны, разные состояния могут проявляться в одном и том же виде (страдание в виде слез или радость в виде слез). С другой стороны, одно и то же состояние может возникать под влиянием разных стимулов (гнев от оскорбления, гнев от неудачи). С третьей стороны, одно и то же состояние может выражаться по-разному.

В отношении выражения вибхав и простых анубхав Бхарата каких-либо особых указаний не дает, как не дает четких определений. Он просто говорит, что в их выражении, или представлении, нужно исходить из того, что встречается в реальной жизни. Тем не менее, искусство подразумевает не натурализм, а некую идею или философскую концепцию.

Что касается бхавы, то именно она определяет все поведения артиста на сцене и именно бхавой продиктован выбор жеста, походки, мимики, интонации голоса. Бхавы служат основанием для рас, расы зависят от бхав, то есть без бхав расы не могут существовать. Хотя чисто теоретически расы занимают верхний уровень в иерархии всей системы. Именно поэтому С. М. Тагор, знакомя читателей с основами индийской эстетики, дает сначала описание бхав, в частности, стхайи, и затем только переходит к описанию рас (Tagore, 1880: 24, 38). Об этом уже упоминалось во введении.



Изображение рас в классическом танце

Бхавы вызывают к бытию расу, давая ей жизнь (посредством трех видов действий – вачика, антика, саттвика). Напомним, что, согласно Бхарате, всего существует 49 бхав: 8 саттвика-бхав (которые те же анубхавы, но выделены в отдельную группу, так как возникают спонтанно, непреднамеренно, и поэтому безошибочно отражают внутреннее состояние, указывают на него), 33 временные эмоции – вябхичари, и 8 устойчивых, или постоянных – стхайи.

Бхав больше, чем рас. Самая тесная связь у рас со стхайи-бхавами. Каждой расе соответствует своя стхайи-бхава: расе шрингара – стхайи-рати, расе хасья – стхайи-хас или хришта, расе каруна – стхайи-шока, расе раудра – кродха, расе вира – утсаха, расе бхайянака – бхая, расе бибхатса – джугупса, расе адбхута – висмая.

Бхарата говорит: «Нет расы без бхавы, нет бхавы без расы, в сценическом изображении они осуществляют друг друга» (6. 36). Или: «Как царь среди людей, как гуру среди учеников, так и стхайи-бхава среди остальных бхав – главная» (7. 8). А причина такого высокого положения стхайи заключается в том, что они могут быть названы «расами». При этом сами стхайи появляются от различных сочетаний вибхав, анубхав и вябхичари-санчари.

В каких-то местах Бхарата чуть ли не отождествляет расы и стхайи, а перед описанием бхав говорит: «Определение их было дано уже раньше под именем рас». В других местах гово-

рит о появлении рас из стхайи-бхав: раса рождается от стхайи, приправленной разными бхавами, и каждая бхава имеет свой набор абхинаи и свой набор вибхав и анубхав.

Но раса все же отлична от стхайи-бхавы, поскольку стхайи является составным элементом расы. Согласно Бхарате (глава 7), раса – это титул, статус, имя. И действительно, раса – это общее наименование для целой группы состояний, занимающих «нижние» позиции в иерархии. И поскольку расы венчают собой всю иерархическую систему, то их описание дается раньше других элементов – вопреки всякой логике.

Итак, в «Натьяшастре» самые основные понятия – это раса и бхава (напомним, что расам посвящена глава 6, а бхавам – глава 7). Именно с ними связано происходящее на сцене, поэтому они фигурируют в описании хореографии, музыки, костюма, декламации. И именно этой парой диктуется походка, мимика, интонация, грим, взгляд.

Кроме того, каждая раса имеет определенные отношения с другими расами, что позволяет усиливать или ослаблять одну расу через другую. И не случайно Бхарата делит все восемь рас на две группы: основные и второстепенные. К основным, или порождающим, он относит шрингару, раудру, виру и бибхатсу. Они порождают второстепенные расы – хасью, каруну, адбхуту и бхаянаку, которые являются производными от первой четверки. Это означает, что подражание любовному может вызвать смех, действие от ярости может привести к печали, действие героическое – к удивлению, а при созерцании отвратительного рождается страх.

Поскольку сценическое поведение и сценический образ формируют эмоции-состояния, то артист должен знать все нюансы внешнего выражения различных состояний и формирующие их причины⁶¹. Существует даже такое понятие, как расабхиная – это когда появляется эмоция, вызванная вибхавой (каким-либо объектом или обстоятельством), то она должна проявиться как анубхава (реакцией с признаками и симптомами) и подкрепиться вябхичари-бхавой (вспомогательными чувствами).

Как видим, в «Натьяшастре» важное место занимают бхавы⁶², что указывает на связь с литературной традицией, то есть с театром, основанном на литературных произведениях и далеко отошедшем от своих мистери-альных истоков. Конечно, игра артистов с течением времени тоже изменялась, как и само понятие раса. Бхарата около двух тысяч лет тому назад включил в свой трактат учение о расах в таком варианте, который был актуален для его времени. И все последующие столетия оно развивалось и менялось, порождало новые смыслы и новые идеи. И сегодня оно не потеряло своей актуальности и значимости.

⁶¹ Кстати, возможно, именно по этой причине еще в древности стали появляться списки бхав с подробным перечислением соответствующих им вибхав и анубхав, и эти списки постоянно расширялись и дополнялись.

⁶² в седьмой главе каждая бхава описывается по определенной схеме. Сначала дается ее название, затем называются вызывающие ее причины – вибхавы, а после этого говорится об ануб-хавах – о формах ее проявления в жестах, походке, мимике и пр. Такое объяснение бхавы дается в прозе, а затем и в виде стихотворной цитаты (только саттвики даны полностью в стихах). К сожалению, комментарий Абхинавагупты к этой теме безвозвратно утерян.

Происхождение и развитие рас

Перечень из восьми рас, содержащийся в «Натьяшастре», представляет собой самое раннее учение о расах. Однако, по мнению Ю. М. Алихановой, имеющиеся в тексте некоторые несостыковки свидетельствуют о том, что система представляет собой искусственное целое, составленное из двух разных учений: более молодое, отвечавшее потребностям тогдашнего театра, практически поглотило более древнее, освященное большим авторитетом (Алиханова, 2008: 217). В таком случае получается, до восьмичастной системы существовала какая-то иная концепция расы, изначальная.

Как говорилось выше, Бхарата делит восемь рас на две группы: основные и второстепенные. После перечисления восьми рас в выше представленном порядке (6.15) он говорит, что шрингара, раудра, вира и бибхатса являются основными, или порождающими другие четыре расы – хасью, каруну, адбхуту и бхаянаку (6.39–41), а это, по мнению некоторых исследователей, может быть свидетельством существования более древней системы, состоящей из четырех рас. Кроме того, «Натьяшастра» имеет тенденцию к определенной группировки рас: шрингара обычно сочетается с хасьей, раудра – с вирой, бибхатса – с бхаянакой, адбхута чаще всего тяготеет к раудра-расе и вира-расе, в то время как каруна вступает в сочетание практически со всеми расами. Проанализировав материал, относящийся к описанию рас, Ю. М. Алиханова предположила, что изначально существовал некий канонический список, к которому со временем прибавлялись новые расы, а различные пары рас могли отражать этапы таких прибавлений. Исходя из этого предположения, она выделила древнейшую пару рас – раудра и вира (Алиханова, 2008: 218), которые в шестой главе названы порождающими. Их мы рассмотрим прежде всего.

В системе, представленной в «Натьяшастре», раса раудра понимается как гневная. Так же толкуют это слово и комментаторы. Но если вспомнить, что в действительности *raudra* означает «относящийся к Рудре», то есть буквально «рудрический», тогда становится понятно, почему в качестве бога-покровителя данной расы назван Рудра (об этом будет сказано чуть ниже). К тому же в тексте (в 6 главе, фрагмент между шлоками 63 и 64) говорится, что раудра возникает у данавов, ракшасов и у высокомерных людей, и является причиной битвы. В другом фрагменте уточняется, что раудра бывает и у других (существ и персонажей), хотя у данавов и ракшасов чаще всего, ибо они по своей натуре рудричны. Они многоруки и многолики, с торчащими рыжими волосами и выпученными красными глазами, их облик черен и страшен, и что бы они ни делали или ни говорили, все у них рудрическое. Даже в любви они склонны к насилию. Для мужей такого типа тоже допустима раудра, воплощенная в битвах и столкновениях.

По мнению Ю.М. Алихановой, ассоциация раудры с данавами и ракшасами уже во времена Бхараты была анахронизмом, и упоминаются они по той причине, что этого требовала древняя традиция, которую не просто было проигнорировать (Алиханова, 2008: 219). «Натьяшастра» описывает походки, характерные для расы раудра и присущие демоническим существам, таким как дайтьи и ракшасы (13. 48–49). Также текст говорит о трех типах раудры – в зависимости от того, создается ли она костюмом (включая грим), телом или же она присуща персонажу от природы (*svabhava*). «Если тело и лицо покрыто кровью, а руки измазаны кусочками мяса, то эта раудра создана костюмом. Если некто многорук и многолик, с разным оружием, высокий и сильный, то это раудра, созданная телом» (13. 50–52). Именно такой вид отличает образ некоторых демонических персонажей, составляющих свиту Шивы-Рудры, которых он, согласно различным мифологическим историям, поставил себе на службу. Поэтому можно предположить, что в «Натьяшастре» под раудрой имеется в виду древнее наименование какого-либо демонического персонажа (Алиханова, 2008: 220). По сути, раудра – это амплуа демона или злодея.

Слово *vīra* значит «герой», и Бхарата говорит о «высокой природе» (*uttamaprakṛtiḥ*) этой расы, которая связана с храбростью, щедростью и прочими достоинствами.

Покровителем вира-расы, как и покровителем героя (*nāyaka*) в драме, выступает Индра. Таким образом, проявились два главных персонажа – демон (асура, ракшас, дайтья, данава) и бог-герой, который по сюжету должен был противостоять злым силам. И чаще всего в древних мистериях таким героем был Индра. Победа девов над асурами – основная тема древнеиндийского мифа.

В первой главе «Натьяшастры» рассказывается о том, как Брахма по просьбе богов создал Веду о театральном искусстве, а потом передал это знание Бхарате и ста его сыновьям, после чего в честь праздника Индры перед небожителями было устроено первое представление, повествующее о победе богов над дайтьями. По случаю этой победы был устроен праздник Индры, который имел тесную связь с новогодними праздниками. К тому же, древнеиндийский театр изначально был связан с ведийскими культовыми мистериями, основанными на древних мифах⁶³.

Можно говорить о том, что расы раудра и вира сформировались на основе ведийской мистериальной традиции, поскольку в литературном театре боги и демоны в сценических действиях не участвуют – для классической драмы тема сражения уже не характерна (Алиханова, 2008: 221). Возможно даже, что и само учение о расах сформировалось именно в контексте ведийской ритуальной культуры, и изначально было связано с персонажами индраитской мистерии, для которой как раз главными расами были раудра и вира.

Пара бибхатса-бхаянака могла появиться в процессе ветвления единого демонического амплуа, и, возможно, данный процесс проходил поэтапно. Можно предположить, что сначала из демонического образа выделилась раса бибхатса, а затем как вторичная раса – бхаянака. Интересно, что бибхатса и бхаянака наряду с раудрой и вирой входят в список сыновей Бхараты. Возможно, их имена отражают древние амплуа.

Что касается расы шрингара, то обычно она понимается как эротическая и связывается с любовью. Но, по-видимому, это относительно позднее ее понимание, которое не соответствует ее значению в ранних танцевальных трактатах. К примеру, в «Читрасутре» шрингара никак не связана с эротикой, но, скорее, относится к тем предметам и состояниям, которые представляют собой нечто благоприятное (приятное и красивое), то есть относятся к категории мангалы (*mangalya*). Трактат (43. 2) говорит о расе шрингара следующим образом (Цит. по: Вертоградова, 2014:149.):

*Где изображается приятное, притягательное, красивое,
С нежными линиями контура,
С искусно сделанными одеждой и украшениями,
Относится к расе шрингара.*

Шрингара очень архаична, и ее значение неоднократно менялось с течением времени. Как показывает анализ текста «Натьяшастра» (к примеру, 6.47–48), изначально она была связана с наслаждением, радостью и удовольствием от красивых и приятных вещей – от музыки, прогулки, игры, встреч и приятными людьми, созерцания картин ит.д.

По словам В. Вертоградовой, исходное наименование эротической расы было «канта» (*kānta*), или «канти» (*kānti*). Это слово встречается уже в середине I тыс. до н. э. у Панини (5.2) в значении «радость, счастье» (Вертоградова, 2014: 83). Со временем раса канта как раса привлекательности, удовольствия и радости под влиянием поэзии и драмы частично трансформировалась в эротическую расу шрингара или была вытеснена ею. Кроме того, в ранний период

⁶³ в древнетамильской поэме «Шилаппадикарам» танцовщица Мадави исполняла танцы тоже во время праздника Индры.

формирования текстов о живописи и о танцевальном искусстве иногда (например, «Читрасутра», 25.1) с кантой связывалось качество сладостности – гуна мадхуратва (*madhuratva*) (Вертоградова, 2014:56). Точнее, в учении о расах (для танца) основной была канта, а ее вариант канти встречается как характеристика гуны мадхурья (Вертоградова, 2014: 83).

Обнаруживается и еще одно раннее значение шрингары, указывающее на наряд: с одной стороны, источником шрингары является удовольствие, но в то же время она понимается как блестящее, сияющее одеяние (*ujjala-vesātmakah*). Все светлое, чистое и приятное для глаз – это шрингара, а о том, кто облачен в блестящие одежды, говорят шрингараван (*srngāra*van). Получается, что название этой расы чисто условное, так как связано со всем красивым и приятным, а настоящее ее значение – «блестящий наряд», который в древности был характерен для героини. Вероятнее всего, термином *srngāra* изначально обозначалось не только блестящее одеяние героини, но и женское амплуа. Кстати, в южноиндийских театрах тоже существует традиция давать названия амплуа по типу грима или головного убора (Алиханова, 2008: 223).

Героинями могли быть богини или апсары, то есть небожительницы (*divyastrī*). «Натьяшастра» говорит, что Бхарата при подготовке к представлению обучал своих сыновей трем вритти (*vrtti*), или трем видам танца с пантомимой – бхарати (*bharati*), саттвати (*sāttvati*) и арабхати (*drabhatī*). Но Брахма велел добавить четвертый вид – кайшики (*kaisikī*), который должны были исполнять женщины. Для этого он создал своим умом (*manasā*) апсар (1.41–46). А отличительной особенностью кайшики был блестящий костюм (*ujjalavesah*) (24. 319–320).

Хасья, составляющая пару шрингаре, относится к второстепенным расам. Само слово *hdsya* означает «смешной», но указывает при этом как на смешашщего, так и на то, над чем смеются. И «Натьяшастра» (6. 49–50) перечисляет: над перепутанными украшениями, несуразным нарядом, странными телодвижениями и т. д.

И «Читрасутра» (30.12–13) объясняет, что хасья бывает двух видов – «обращенная на себя» и «обращенная на других». Первая означает смех над собой, а вторая – смех над другими. Согласно этому тексту (30. 11–12), источником хасьи является бессвязность речи и несуразность одежды (Вертоградова, 2014:197). А «Натьяшастра» говорит о трех видах хасьи – по телу, по речи и по внешнему убранству⁶⁴(как и в случае с раудрой).

По словам Ю. М. Алихановой, изначально слово *hdsya* служило наименованием видушаки (*vidusaka*) – комического персонажа, который был характерен для древнеиндийской мистерии. Также она отмечает, что видушака «Натьяшастры»⁶⁵ отличается от более позднего видушаки литературного театра (Алиханова, 2008:224). Совмещение расы и носителя смеха было характерно, как правило, для походки видушаки.

Расы каруна и адбхута серьезно отличаются от предыдущих шести рас – они не привязаны к персонажам. Несомненно, эти две расы были добавлены позже (Алиханова, 2008: 224). К тому же, у этих двух рас нет постоянного места в классификациях и они периодически при-мыкают то к одной, то к другой группе. Адбхута ассоциируется с удивлением или чудом, и «Натьяшастра» рекомендует завершать представление чудесным событием, которое понимается как адбхута (20. 46). А что касается каруна-расы, то не вызывает сомнений, что она была включена в систему под влиянием буддизма⁶⁶.

Интересно, что В. Вертоградова на основе анализа двух текстов – «Натьяшастры» и «Читрасутры», исходя из цветов, закрепленных за каждой расой, говорит о возможности реконструкции первичной системы рас. Если принять во внимание эту схему, то в основную чет-

⁶⁴ Интересно, что в «Натьяшастре» (13.141–142) некоторые характеристики хасьи по внешнему убранству напоминают аборигенное племенное население: одетый в лохмотья, в шкуру, измазан сажей, пеплом или красным мелом.

⁶⁵ Согласно тексту, видушака – шут, у которого маска должна быть в виде налысо бритой головой (*siromuvtda*) либо с вороньей лапкой (*kdkapada*) (глава 23), он должен иметь вид горбатого лысого карлика, с двойным языком, с большими зубами и желтовато-коричневыми глазами (глава 35).

⁶⁶ Слово *adbhuta* построено как гиперкоррекция от *abbhavati* (*a+bhu*) — «небылица» (ср. пали *abbhuta*).

верку попадают цвета белый, желтый, красный и синий, соответственно расы хасья, адбхута, раудра и бибхатса (Вертоградова, 2014: 86).

Кроме того, «Натьяшастра» содержит некоторый материал, позволяющий говорить еще об одном варианте изначальной системы рас – шестичастной. В одном фрагменте (20. 84) в определении древней мистерии под названием дима говорится о группе из шести рас – шад-раса (*sadrasa*). И здесь нужно вспомнить о существовании в индийской культуре, в частности, в аюрведе, группы из шести вкусов: сладкий, кислый, соленый, острый, горький и вяжущий. Сценическое представление – это то, что должно быть воспринято, а значит, съедено. Именно поэтому стало возможным и подходящим использование термина «раса» и поэтому присутствует связь с кулинарией⁶⁷.

Указание на такое понимание расы содержится в самой «Натьяшастре». В шестой главе, в части, расположенной после шлоки 32, Бхарата объясняет, что раса так называется потому, что ее можно вкушать (*dsvddyate*) – точно так же, как это делают люди, вкушая пищу, приготовленную с различными специями. Они наслаждаются (*dsvddayanti*) вкусом пищи и получают при этом удовольствие. Вот так и культурные люди получают наслаждение и радость от представления⁶⁸.

В контексте учения о расах различные теоретики использовали слова, производные от глагольного корня *svad/ svād* — «пробовать на вкус, быть вкусным, нравиться, лакомиться». Исследователи отмечают, что слово *āsvāda*, обозначающее вкус, часто встречаются в связи с понятием *rasa* (Chaturvedi, 1996:40). Это слово использовал и Бхарата.

В более поздней, комментаторской, литературе в связи с объяснением и описанием опыта переживания расы тоже присутствует идея вкушения и наслаждения. Абхинавагупта, к примеру, использовал слово *lohoga*, которое является синонимом слова *dsvada* (Patwardhan, 1986: 8; Chaturvedi, 1996: 36) и имеет (наряду с другими значениями) такие значения, как «пища, еда, удовольствие, наслаждение». А в качестве синонима к слову *svdda*, обозначающее «вкус, удовольствие», он использовал слово *earvanā* — «вкушение пищи» (Chaturvedi, 1996:44).

Возможно, изначальна четырехчастная система рас расширилась до шестичастной, которая была общей как для аюрведы (или же для какой-то иной сферы), так и для искусства, ведь у Бхараты встречается сравнение рас именно с шестью вкусами. И по утверждению К. Ватсаяна, термин *rasa* пришел из сферы традиционной медицины – из чикитса-шастры (Vatsyaan, 1997:8). Так на протяжении многих столетий шел процесс превращения расы в эмоциональную категорию.

Получается, «Натьяшастра» сохраняла глухое воспоминание о более древней системе, включающей шесть рас (20. 84). И это не кажется чем-то неправдоподобным, ведь Бхарата не мог сформулировать свою теорию, находясь в вакууме, и у него, конечно же, были предшественники.

Понятие раса во время составления «Натьяшастры» все еще сохраняло ареол сакральности и статус исходника, и его нужно было хранить и дальше, хотя породившая его традиция ушла в прошлое.

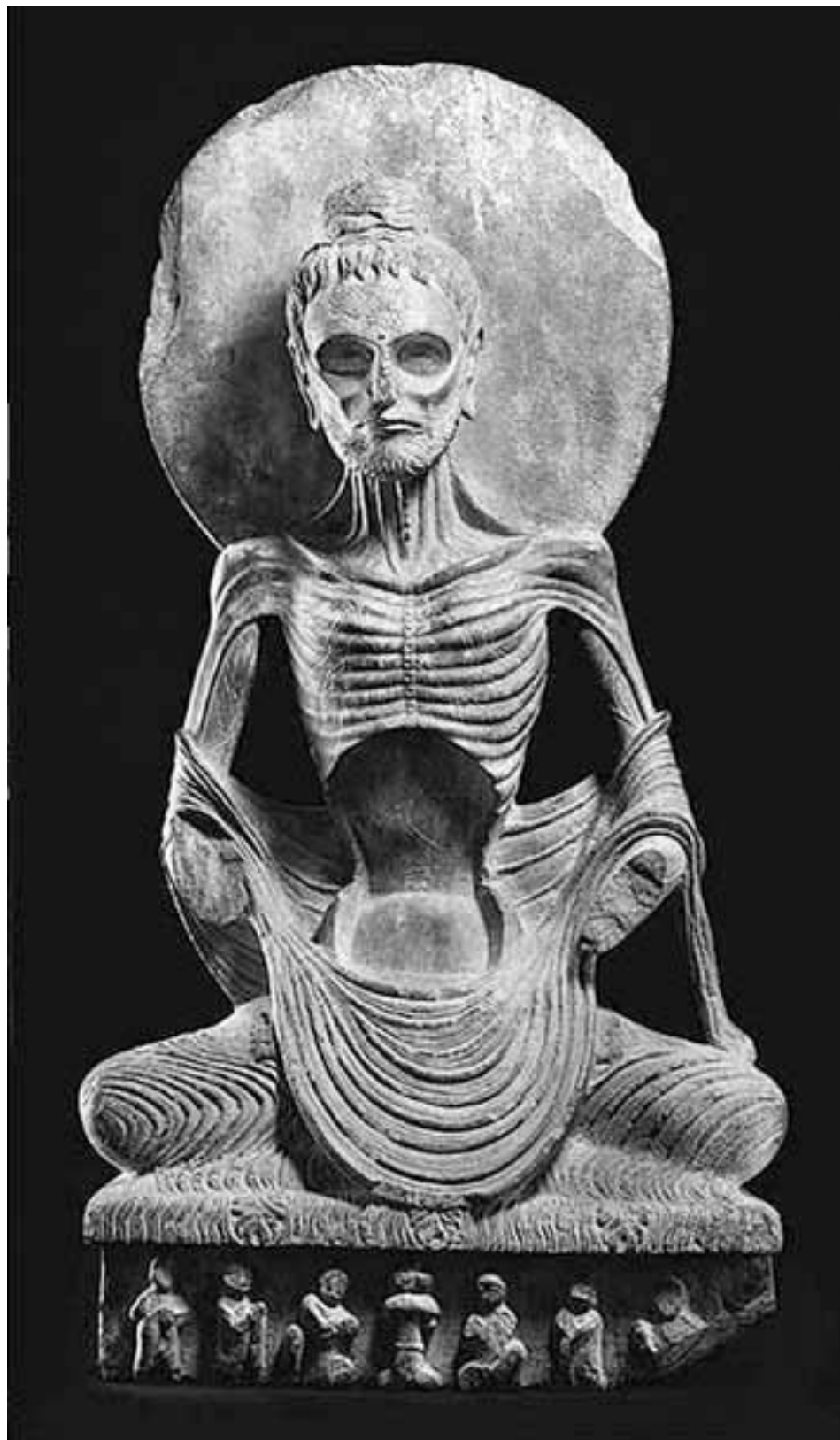
Таким образом, система «Натьяшастры», актуальная и по сей день, не превратилась в застывшее во времени учение, но постоянно развивалась и изменялась – на ее основе создавались разные теории, которые заслонили собой ее первоначальное назначение. Точно так же, как сама она когда-то заслонила, вобрав его в себя, древнее ритуальное учение о мистериальных амплуа, например.

⁶⁷ В искусстве присутствуют не только кулинарные образы, но и другие, например, ботанические и пр., поэтому аналогии такого рода – это нормально. Уже для «Ригведы» была характерна богатая и порой даже несколько неожиданная образность и метафоричность.

⁶⁸ См.: *The Nāṭyaśāstra by Śrī Bharatamuni*. Edited by Pandit Kedarnath. *Bharatīya Vidyā Prakāśhan*. Delhi – Varanasi. 1983, p. 93.

Через несколько веков после Бхараты теоретик Удбхата⁶⁹ (VIII–IX вв.) заговорил о девятой расе – шанты (*sānta*), *то есть* умиротворяющей и спокойной. В своем трактате под названием *Kāvyaṅkārāsārasaṅgraha*, посвященном поэтике, он к восьми расам добавил шанту, и это первое упоминание расы покоя, которое содержится в теоретических работах, написанных на санскрите на тему поэтики и драмы (Sreekantaiya, 2001: 22).

⁶⁹ Удбхата – знаменитый индийский теоретик, подвизавшийся при дворе кашмирского правителя Джаяпиды (776–807). Удбхата известен несколькими своими трудами – комментарием *Bhṛmāhāvivarana*, написанным на произведение Бхамахи *Kāvyaṅkārā*, комментарием на «Натьяшастру» Бхараты и трактатом *Kāvyaṅkārāsārasaṅgraha*. До наших дней сохранился только последний, где упоминаются расы (Sreekantaiya, 2001: 22).



Воплощение расы шанта в образе аскета Буббы. Искусство Ганбхары, III–IV вв.

Тем не менее, в ранних частях «Читрасутры», которая входит в состав *Visnudharmottara-purāṇa* и датируется примерно VI–VIII веком н. э., при перечислении рас в танцевальной драме, то есть в натье, шанта тоже фигурирует. В одной из глав (адхьяя ТКх 30. 2) разъясняется, что

раса покоя – независимая, и она стоит отдельно (*santo rasah svatanthro 'tra prthageva vyavasthitah*). Буквально фрагмент звучит так (Цит. по: Вертоградова, 2014:196):

*«Расу покоя» считают «самосотканной».
В перечне рас ее помещают отдельно.*

Для живописи текст дает уже перечень из девяти рас, включая в него шанту как полноценную расу (43.1): шрингара, хасья, каруна, вира, раудра, бхаянака, бибхатса, ад-бхута и шанта. Итак, шанта завершает данный перечень, заняв свое место в конце традиционной восьмерки: (*srhgā rahasyakarunaviraraudrabhayanaka / bibhatsadbhutasantasca nava eitrarasāh smrtāh*). Вот как говорится об этом в тексте (Цит. по: Вертоградова, 2014:149):

*Вот девять рас, (известные) в живописи:
Раса шрингара, раса смеха, раса скорби,
Раса отваги, раса гнева, раса страха, раса отворачивания,
Раса удивления и раса покоя.*

Шанта-расу знатоки-шастравиды не сразу приняли (Вертоградова, 2014: 86), и теоретики вплоть до XIII века вели споры о необходимости и целесообразности введения в уже сложившуюся систему девятой расы. То есть после Удбхаты и после «Читрасутры» полемика по поводу легитимности шанта-расы продолжалась еще долгое время. Одни категорически отвергали саму идею расширения восьмичастной системы, а другие не видели во введении расы покоя абсолютно никакой необходимости. Дханан-джая⁷⁰ (X или XI в.), к примеру, полагал, что шанту невозможно представить на сцене.

Несмотря на неприятие шанты одними теоретиками, другие авторитеты поддерживали идею введения девятой расы. Одним из них был Анандавардхана⁷¹ (IX в.), который уверял, что шанта-расу можно изобразить на сцене. Согласно Анандавардхане, для шанты характерно полное угасание своего «я». Он понимал шанта-расу как блаженство, возникающее в результате освобождения от жажды жизни.

Тем не менее, в «Натьяшастре» упоминание шанта-расы в списке основных рас в качестве девятой расы появилось исключительно благодаря комментарию кашмирца Абхинавагупты⁷² (X–XI вв.), который провозгласил, что рас – девять, но тот, кто отрицает расу покоя, считает, что их восемь (Вертоградова, 2014,84).

Бхарата утверждал, что в сценическом представлении должны быть такие действия, которые ведут к процветанию и счастью. В таком случае возникает вопрос: а где здесь место для шанты? С точки зрения Бхараты, шанта не может быть основной расой. Однако изобразить ее можно – героем может быть, например, практикующий йогин. И, кстати, «Читрасутра» (43.10) прямо говорит о том, что раса шанта должна присутствовать при изображении йогин, мудрецов и отшельников (Цит. по: Вертоградова, 2014:150):

Где представлены благостные видом, погруженные

⁷⁰ Дхананджая – известный средневековый теоретик, писавший на санскрите. Известен он, прежде всего, своим трудом под названием *Dasarupakam*, в котором перечисляет виды драмы, дает типологию героев, теоретизирует на тему учения о расах.

⁷¹ Анандавардхана – знаменитый кашмирский поэт и теоретик средневековья, писавший на санскрите. Известен работой по поэтике *Dhvanydloka*, где излагает свое учение о дхвани (букв. «отзвук»).

⁷² На «Натьяшастру» было написано множество комментариев (например, комментарий Бхатты Лоллаты, Шанкуки или Бхатты Наяки), но, к сожалению, на сегодняшний день они все утрачены. Кроме комментария Абхинавагупты «Абхинавабхарати», который является единственным из сохранившихся до наших дней комментариев на сочинение Бхараты. Тем не менее, все эти тексты в свое время значительно обогатили эстетическую мысль Индии.

*в созерцание,
Показанные в сидячих позах,
Где много отшельников —
Относится к расе покоя.*

Интересно, что йогины, практиковавшие аскетизм, составляли окружение Абхинавагупты. Да и сам Абхинавагупта писал о себе, что он является сыном йогини, зачавшей от брахмана-йогина (*yogimbhuh*). Следовательно, он с младенчества воспитывался в йогической семье и получил соответствующее образование. Поэтому он как никто другой понимал суть шанты.

Согласно Абхинавагупте, наставление⁷³ важно не только в земных вещах (дхарма, артха, кама), но и в трансцендентных — в мокше. Для него шанта являлась состоянием ума (буддхи), обладающего чистотой (саттва) и свободного от страстей (раджас) и омраченности (тамас). Для такого ума характерно безразличие к мирским вещам, сосредоточение на великом, достижение состояния асампраджнята-самадхи⁷⁴. То есть, представление Абхинавагупты о шанта-расе было основано на личном опыте глубокого погружения в себя человека, на знании теории и практики йоги.

Для Абхинавагупты шанта-раса является основанием для всех прочих рас («Лочана», 3.26), а в комментарии на «Натьяшастру» он уподобляет ее высшему Атману — переживание шанты является своего рода преображением обычной реальности, как при катарсисе (Исаева, 2014: 137–138).

⁷³ Если основной задачей древнеиндийского театра было провозглашено «обучение» через «развлечение», а также достижение состояния самозабвения через появление у зрителя расы, то для современного театра главное — это самовыражение артиста.

⁷⁴ Длительность этого состояния зависит от интенсивности самадхи.



Абхинавагупта. Современная живопись

Тем не менее, для Бхараты речь могла идти лишь о естественном состоянии покоя, из которого возникают восемь рас и в которое они потом же и возвращаются. Для возникновения какой-либо расы из шанты всегда необходима причина, но когда причина перестает действовать, то эта раса в шанте как бы затухает, растворяется.

Как видим, раса покоя не сразу утвердилась в системе рас, и завоевывала свое право на существование в искусстве и литературе постепенно. К тому же, с течением времени шанта понималась по-разному, а само учение о расах постоянно подвергалось переосмыслению – пока, наконец, не превратилось в учение о девяти расах – навараса (*navarasa*).

Впервые термин раса (как цель натьи) встречается в «Натьяшастре», а примерно с IV или V века он начинает использоваться в поэтике, музыке и искусствознании. Через несколько столетий, в IX–X веках, к нему в своих эстетических учениях начинают обращаться кашмирские философы (Шанкука, Бхатта Наяка, Абхинавагупта), а с XVI века – бенгальские бхакты. Таким образом, на стадии девятичастной системы «навараса» развитие учения о расах не остановилось и заметно стало расширять сферу своего функционирования.

В средние века представители движения бхакти в очередной раз переосмыслили теорию расы, и эстетическое переживание превратилось в религиозное – в особого рода блаженство, которое испытывает верующий. Периодически тот или иной авторитет заявлял об открытии какой-нибудь новой расы, а кто-то начинал дробить и расслаивать уже существующие расы.

Например, Мамма-та⁷⁵ (XI–XII вв.) решил добавить десятую расу – ватсалья (*vātsalya*), под которой понималась родственная любовь и нежность, как правило, к ребенку. Эта раса чаще всего присутствует там, где изображена мать (например, Яшода), излучающая материнскую любовь к своему малышу (например, к маленькому Кришне).

У царя Бходжи (XI век) была своя версия системы рас.

В трактате *Srngāra prakāsa* он говорит о десяти расах, добавляя к уже известной восьмерке расу ватсала (*vatsala*) и расу шанта (*sānta*), а в трактате *Sarasvati kanthdbharana* называет уже двенадцать, добавляя к основным восьми расам еще четыре – преяс (*preyas*), шанта (*sānta*), удатта (*uddtta*) и уддхата (*uddhata*).

В средневековый период изменения коснулись и расы шрингара, которая разделилась на две категории: самб-хога-шрингара (*sambhoga*), или «любовь в соединении», и випра-ламбха-шрингара (*vipralambha*), или «любовь в разлуке». Так у шрингара-расы появилось две разновидности. И, кстати, появление «любви в разлуке» означает, что к шрингаре стало возможным добавить печаль (каруна), но было невозможным в случае с расой канта, которая соотносилась с абсолютной радостью.

Вызывает удивление и восхищение тот факт, что учение, появившееся в древности и оформившееся в полноценную систему более двух тысяч лет тому назад, до сих пор не утратило своей актуальности. Оно было востребовано на протяжении всего периода своего существования, а сегодня без учения о расах невозможно даже представить себе индийскую культуру и искусство.

⁷⁵ Маммата – кашмирский теоретик санскритской литературы, написавший свой знаменитый труд по поэтике *Kāvyaprakāsa*.

Боги и расы

Итак, изначально раса была равна амплуа, то есть словом *rasa* обозначался тот или иной персонаж древнеиндийской мистерии. И этому есть косвенное подтверждение. Дело в том, что для индийского исполнительского искусства характерна одна особенность: артист не просто играет какую-либо роль, но перевоплощается в своего персонажа, как бы в действительности являясь на время представления другой личностью. Во время некоторых представлений, когда на сцене разыгрывалась какая-нибудь история, к примеру, из «Махабхараты», артисты находились в состоянии, близком к трансу, будто они были одержимы духами своих героев. Причем во многих традициях за каждым из артистов одна или несколько ролей были закреплены «пожизненно». Поэтому вне сцены их порой называли именами тех персонажей, которых они представляли на сцене.

В некоторых традициях в среде артистов было принято совершать над собой абхишеку. Смешав в специальном сосуде различные субстанции и вылив на себя эту жидкость, артист впал в транс и становится тем персонажем, которого ему предстояло играть на сцене. Но с точки зрения традиции артист не играл своего героя, а в действительности становился им на определенное время. Таким образом, выход на сцену и игра, как и подготовительный этап, включающий такие действия, как облачение в костюм и накладывание грима, представлял собой ритуал.

И в наши дни некоторые категории артистов уже за несколько часов до представления перестают разговаривать между собой. Одетые и загримированные, они молча стоят за кулисами в ожидании своего выхода на сцену. А согласно «Натьяшастре», представление начиналось еще за кулисами, когда артисты проверяли и настраивали свои музыкальные инструменты, совершали пуджу.

Можно сказать, что для древних артистов роль или амплуа были именно расой – жизненным соком различных существ, их сущностью, которая вливалась в каждого артиста по милости богов, позволяя воссоздавать священную реальность мифа, или жизнь богов. Именно поэтому В. Рагхаван уже в самом начале своей книги напоминает читателю, что раса – это душа (*ātman*) поэзии и представления (Raghavan, 1940: xx).

В связи с этим хотелось бы обратить внимание на использование слова *rasa*, означающего «сок» или «сущность», в поздневедийских текстах. Например, в «Чхандогья-упанишаде» (1.1.2)⁷⁶ данный термин фигурирует в связи с упоминанием расы земли, воды, растений, человека или других существ и т. д. В тексте говорится: «*Сущность этих существ – земля. Сущность земли – вода. Сущность воды – растения. Сущность растений – человек. Сущность человека – речь. Сущность речи – рич. Сущность рича – саман. Сущность самана – удгитха*»⁷⁷. И для обозначения сущности той или иной категории используется термин *rasa*⁷⁸.

Вполне вероятно, именно изначальная связь расы и амплуа явилась причиной того, что впоследствии за каждой расой числился бог-покровитель, который на время представления передавал артисту часть своей сущности. «Натьяшастра» (6.44–45) называет божеств, покровительствующих одной из восьми рас: Вишну является покровителем расы шрингара, Рудра – расы раудра, Индра – расы вира, Шива (*Mahākāla*)

⁷⁶ Внимание на этот текст в связи с учением о расах обратила Ю.М. Алиханова (Алиханова, 2008: 225).

⁷⁷ Цит. по: Упанишады. В 3-х книгах. Памятники письменности Востока. Перевод с санскрита, предисловие и комментарии А. Я. Сыркина. Книга 3. М., 1992, с. 49.

⁷⁸ В оригинале фрагмент выглядит следующим образом: *esām hhūtānām prthivi rasah prthivyd apo rasah I apdmosadhayo rasa osadhmdm puruso rasah purusasya vāgraso vāea rgrasa rcāh sāmā rasah sāmna udgītho rasah* 11 1.1.2 || (Источник: <https://www.wisdomlib.org/hinduism/book/chandogya-upanishad-english/d/doc238711.html>)

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.