

С.И. Рыжакова

**САТРИЯ: ТАНЦУЮЩИЕ МОНАХИ АССАМА
И ИХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНИЦЫ.
О ПРЕОБРАЗОВАНИИ РИТУАЛЬНОГО
ПРЕДСТАВЛЕНИЯ БХАКАТОВ В ЕЩЕ ОДИН
КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ
СТИЛЬ ИНДИИ¹**

Статья посвящена своеобразному танцевальному стилю *сатрия* (*саттрия*), относительно недавно вышедшему на широкую арену в Индии и за ее пределы. Он тесно связан с исполнительской культурой Ассам, а именно — с традициями священных представлений в *сатрах* (*саттрах*) — своего рода «монастырях» или религиозных центрах кришнаитского *бхакти*, складывавшегося здесь с XV–XVI вв. Традиционная музыкальная, танцевальная и драматическая практика юношей и мужчин — *бхакатов* ныне переходит на профессиональную сцену, осваивается девушками и женщинами, стремится преобразоваться по законам классического искусства.

Ключевые слова: Сатрия, индийское исполнительское искусство, история и культура Ассам, бхакти.

S.I. Ryzhakova

**SATRIYA: DANCING MONKS OF ASSAM, AND THEIR
DISCIPLES. TRANSFORMATION OF RITUALISTIC
PERFORMANCE OF BHAKATA INTO ONE MORE
CLASSICAL DANCE OF INDIA**

The paper deals with cultural and historical context of *satriya* (*sattriya*), a peculiar dance style of Assam, India. Satriya has only relatively recently appeared on professional stage, and became known to the broad public in India and abroad. This dance style is based on the performing traditions developed in *satras* (*sattras*) — monasteries or religious centers of Krishna's *bhakti* tradition of Assam, introduced in XV–XVI centuries by the religious reform of Srimanta Sankardeva. Traditionally performed by men, monks, now their dancing and enacting practice is moved to professional stage, is studied and propagated by girls and women. The transformation of performance in *sattras* and in frame of ritual into secular dance style faces various contradictions.

Keywords: Satriya, Indian performing art, history and culture of Assam, bhakti.

¹ Статья написана в рамках работы над проектом «Одержимость, служение, лицедейство: о границах и взаимосвязи индивидуального транса, религиозного почитания и художественного начала в индийских артистических традициях», грант РФФИ № 18-09-00389.

RF — Личный архив автора. В ссылке маркируются код записи интервью или беседы, дата и место.

Штат Ассам расположен в долине единственной реки Индии, носящий «мужское» имя — Брахмапутра, «сын Брахмы». Свое начало эта река берет в Западном Тибете возле священной горы Кайласа и называется там Цангпо, «чистая». Около тысячи километров она течет на восток, минуя Лхасу — меняет имя, тут она известна как Ярлунг (и оказывается связана с древними династиями легендарных тибетских царей-магов), а вскоре, резко разворачиваясь на юг, в месте прорыва Великого Гималайского хребта начинает именоваться Диханг и скрывается в глубоких ущельях. Выходя на равнину, река становится огромной, как море: тут у нее очень широкое русло и множество островов, а стремится она к Бенгальскому заливу, куда вливается широченными рукавами, образуя вместе с Гангой, Тистой и Торсой огромную дельту. В долине Брахмапутры, текущей на запад, возникли древнейшие в этом краю поселения, а потом и государства, преобразованные со временем в штат Ассам. С севера, юга и востока долину Брахмапутры окружают горы, обжитые племенами. Некоторые территории, ранее входившие в Ассам, в 1960-е годы в результате движения племенной консолидации и стремления к автономии стали самостоятельными штатами.

Мысль побывать в Ассаме зрела у меня давно. Это — предел, застава Индии, своеобразный мост, ведущий в Индокитай. Язык ассамитов — самый восточный из индо-арийских, он соседствует с тибето-бирманскими и другими неиндоевропейскими языками. Местное общество делится на сословия и касты, но здесь немало и племенных народов, имеющих иное социальное устройство. Потомки правителей Ахомского царства помнят о своем происхождении: они пришли некогда не с северо-запада (как считают по поводу себя большинство высокостатусных индийцев), но из земель современного Таиланда; их тайский язык до сих пор сохраняется в обрядах.

Своеобразен здесь индуизм: как и всюду в Индии, ассамиты почитают Шиву, Вишну, Деви, Ганешу. Но со временем всех превзошел Кришна. Отдельного разговора достойны и ассамская пища, и архитектура; удивительны местные ткани и их узоры: узнаваемый образ «огурца», или, как его тут называют «плод манго», перемежается с геометрическими и растительными знаками, образует ровные ряды по краю или даже по всей повер-

ности. Только в Ассаме выделывают особый тип шелка *муга*, нити для которого получают от нетутового шелкопряда.

Самая распространенная вещь — *чадар*, тонкая хлопчато-бумажная шаль, как правило белая и украшенная красной вышивкой. Такие дарят почетному гостю, надевают на плечи в качестве признательности учителю, актеру или поэту. Издалека они удивительно напоминают хорошо известные нам русские, белорусские или карельские рушники; но вот поднесешь поближе, и видишь среди других рисунков носорога.

В Калькутте я столкнулась с бенгальскими предубеждениями в отношении как Ассамы, так и ассамцев. «Ни в коем случае не ездите туда, это очень опасно! Люди очень странные, не следует с ними особенно общаться. Да и ничего особенно интересного не увидишь», — говорили мне некоторые. Политические распри 1970–1980-х годов укрепили это противостояние. Однако жизнь и этнографическая работа среди раджбанси Северной Бенгалии с начала «нулевых» годов стали для меня промежуточным звеном на пути в Ассам.

Путешествие в Ассаме — дело неспешное: сами ассамцы говорят *лахе-лахе*, «потихоньку», «не спеша», «с чувством, толком, расстановкой». Этому есть несколько причин. Одна, конечно, дороги: их плачевное состояние или даже отсутствие. Чтобы проехать 80 км, может понадобиться часа три. В первой моей поездке по западному Ассаму из Дхупгури в «столицу Бодоленда», город Кокрадждхар, встретилось неожиданное препятствие в виде баррикад: авария, в которой пострадала местная деревенская женщина, вышедшая на шоссе, вызвала бурную реакцию сельчан и полное перекрытие магистрали на сутки для всякого транспорта. Остановились рейсовые автобусы, частные машины, не пускали даже мотоциклистов, можно было пробраться только на велорикше, и то окольными путями, петляя по задворкам деревень и наворачивая десятки лишних километров, пересекая вброд небольшие речки и двигаясь козьими тропами по известному только местным жителям маршруту [Kokh-02 PF 13.02.2006]. Особенно долго и не просто передвигаться в горных частях Ассамы: дороги тут усложняются многократно. Даже недалекая поездка требует часов, а еще лучше суток: точно спланировать ничего нельзя.

Зато гостеприимство ассамцев растет пропорционально дорожным трудностям. Ни в одном крупном индийском городе, уже

совсем не говоря о метрополиях, я не встречалась с таким массовым и искренним вниманием к твоей персоне, которое может переходить и в назойливость, и в излишнее любопытство, но если судьбе будет угодно, может оказаться лучшим человеческим опытом в жизни.

В Ассаме живет много племен. Некоторые сумели за последние полвека сформировать свои штаты: Нагаленд, Манипур, Мегхалайя, Мизорам, все они появились в результате напряженного противостояния и завоевания властных позиций местными племенами и союзами племен. Что отличает племенные общества от кастовых? Оказывается, среди многого прочего это танец!

Противостояние это показано в фильме известного бенгальского режиссера Сатьяджита Рейя «Дни и ночи в лесу»: трое друзей, занимающиеся однообразной офисной работой в Калькутте, решают поехать на выходные отдохнуть и развлечься и выбирают для этой цели небольшую лесную деревеньку санталов. Там они выпивают бражки, приготовленной на медовых цветах дерева *махуа*, закусывают в местном кабачке, и все последующее плывет у них перед глазами, так как жизнь буквально превращается в бесконечный сантальский танец.

Многие британские колониальные этнографы противопоставляли пластичных, подвижных, пляшущих обитателей леса, *адиваси*, «правильным», регламентированным кастовым индийцам, выполняющим свою жизненную задачу, служащим своей профессии. Кроме того, к XX в. в средних слоях индийского общества сложился стереотип: танцуют либо племенные жители, либо падшие женщины. И первое поколение профессиональных индийских танцоров и танцовщиц, начиная с Рукмини Деви Арунда в 1920-е годы, прошло колоссальный путь по преодолению инерции и остракизма.

Все же были и есть немало тех, кто остался при своем мнении: танец — не самое благородное и возвышенное занятие. Не исключено, что свою роль играют и этнические стереотипы. Проницательный литературный критик, публицист, историк культуры и театровед Рустам Бхаруча однажды остроумно сказал мне: «У бенгальцев тело не развито в танцевальном отношении; у них совершенны все органы от шеи и выше. Прекрасные певцы, интеллектуалы, художники. Тут высоко развит театр. Но они вовсе

не танцуют, как танцуют, например, ория!» [Bh_09 PF Kolkata 03.02.2007].

Конечно, тут есть немалая доля гротеска: мы знаем многих выдающихся танцоров-бенгальцев, чего стоит только Удай Шанкар. Но в словах Рустама была и некоторая доля истины; не случайно в Бенгалии, как и в Махараштре, не сложилось крупного классического танцевального стиля, такого как, например, бхарат-натьям Тамил-Наду, орисси Ориссы или кучипуди Андхра-Прадеш. Зато маленький штат Манипур получил — при значительной поддержке Рабиндраната Тагора — свой стиль, названный манипури и замешанный из множества местных танцевальных практик.

Вопрос, как же обстоит дело с танцем в Ассаме, давно не давал мне покоя; очень постепенно (так же медленно, как и физическое перемещение по этой земле) кое-что начало проясняться. В 1990-е годы в Дели заговорили о *сатриии*¹ — танцевальном стиле, своеобразной визитной карточке Ассама. В «нулевых» годах он уже завоевал определенную позицию на индийской сцене, а в документальном фильме «Натьянубхава. История индийского танца» Шарады Раманатхан и Читры Вишвешваран (2013) сатриии уделено не меньше внимания, чем другим традициям. Различные танцевальные стили в этом фильме представлены синхронно, так что создается впечатление извечного их присутствия на общеиндийской профессиональной сцене. Однако каждый из стилей прошел свой исторический путь преобразования, современный облик все они получили только начиная с 1930-х годов, а что касается сатриии, то ее история разворачивалась только с 1970-х годов.

Впервые я увидела танцовщицу сатриии; она была облачена в длинное светлое платье из шелка *муга*, украшенного неброским, но узнаваемым ассамским узором. В ее мягкой пластике, неглубоких приседаниях, грациозных округлых движениях рук читалось что-то знакомое, но одновременно и незнакомое. Я опознала здесь и некоторые черты народного танца *биху*, исполняемого во время радостного весеннего праздника. Кажется, девушки иногда начинают имитировать движения птиц, кружась вокруг

¹ В настоящее время существует два способа написания названия стиля: *satriya* и *sattriya*, так же как *satra* и *sattra*.

себя, раскрывая руки словно крылышки. Но движения были не очень разнообразны, ритмы просты, скорости невысоки.

Мои подруги-танцовщицы других стилей выносили вердикт: сатрия кажется какой-то смесью, взято «с миру по нитке»! И вообще, говорили они, это скорее приодетый народный танец, и почему только он считается классическим? [Sel_03 PF 02.10.2004]. Между тем известно, что и знаменитая Рукмини Деви Арундал не увидела ничего оригинального в первых представлениях танца из Ориссы 1950-х годов, назвав одисси «бедной сестрой бхаратнатьям».

Танцовщице подыгрывал музыкант в белых одеждах и пилотке, с большим горизонтальным барабаном — *кхол*, подвешенным на ремнях на плечи. Он отбивал ритмы, обе его руки грациозно порхали вокруг барабана, одновременно он и приплясывал. Немного похоже это было на *пунг-чолом* — мужской танец с барабанами из Манипура, но все же — иное, иное.

К тому времени я уже познакомилась с жизнью и бытом племен, увидела и их танцы, включая прелестный танец девушек бодо. Стоило задуматься: а были ли в Ассаме какие-то другие, более элитарные виды танца? В литературе упоминаются *нати* — женские танцы, подобные южноиндийским девадаси, исполняемые в вишнуитском храме Хайягрива-Мадхавы в Хаджо. Своеобразная танцевальная культура наполняет сказительскую традицию *оджапалли*, в которой имеется практика экстатического танца, *бехула-нач*, связанная с культом змеиной богини Моноши [Kandali 2009: 280]; [Borgohain 2011: 256—258], [Vidyarthi 1958: 64]. Но что же такое — *сатрия*?

Не только на первом, но и втором, и третьем концертах *сатрии*, которые я видела, выступали женщины. В чем-то это похоже на фламенко: за растиражированным образом красавицы в длинной развивающейся юбке можно подзабыть о том, что тут танцуют и мужчины. Более того, некоторые движения первоначально были исключительно мужскими, но со временем женщины присвоили их себе. Так и тут: облик девушки в длинном светлом костюме, то мягко приседающей, то тянущейся вверх за грациозно двигающимися руками, стал главным опознавательным знаком стиля сатрия.

В Гувахати в середине «нулевых» я познакомилась с Шаради Сайкией, Анитой Шармой, Малликой Кандали. Все они имеют

докторские степени, занимаются общественной деятельностью, хорошо знают ассамскую литературу и театр. Особенно близким мне человеком оказалась Маллика — молодая женщина из интеллигентной ассамской семьи, преподавательница политологии в одном колледже и танцовщица сатрии. Она увлекательно пишет об этом танце в журналах по искусству [Kandali 2009]; много дней мы провели, размышляя и сравнивая.

Именно образованные ассамские женщины вывели сатрию на общеиндийскую арену, но это случилось совсем недавно, лет тридцать тому назад. Кажется, впервые — в 1974 г., на большой танцевальной конференции Академии Сангит Натак в Дели, инициатором которой стала знаменитая танцовщица Индрани Рехман. Танцоры разных стилей и штатов Индии впервые увидели сатрию в исполнении юной Шаради Сайкии. Первоначально она изучала катхак и манипури у разных учителей в Джорхате и в Гувахати, а с 1972 г. (тогда ей было 16 лет) приобщилась и к танцу бхакатов. Ее учитель — легендарный Расешвар Сайкия Борбайян из сатры Камалабари; в 1964 г. он создал первый, пожалуй, светский колледж сатрии — Сангит саттра. Учитель не хотел, чтобы она занималась еще и другими стилями, так Шаради пришлось оставить катхак. Позднее она активно занялась дизайном сценического костюма, приспособлением хореографии для женского тела, постановками; можно сказать, она стала одной из основательниц современного облика сатрии.

К настоящему времени более-менее устоялись формы сценических костюмов: мужские (*дхоти*, рубашка, шаль *чадар* и неизменный тюрбан *пагури*), женский (юбка *гхури*, блузка *канчи* и вуаль *чадар*). Предпочитается белый шелк (*нат* и *муга*), но костюмы украшаются вышивкой или ткаными рисунками, красного и иногда желтого и синего цветов. Раньше использовали сатин и вельвет, но ныне такие ткани вышли из моды. Женский костюм дополняется обильными украшениями, сделанными в своеобразной технике. Это *копали* (налобная подвеска), *мутхи кхару* и *гам кхару* (браслеты), нашейные подвески в форме барабана *дхол*, полумесяца, ящерицы, древесного листа, птицы, ожерелья с бусинами в виде зерен риса. Особый облик имеют костюмы Кришны и *сутрадхары* (ведущего представление). Мужской костюм дополняют *мата мони* — ожерелья.

Другой «пионеркой» стиля сатрия стала Индира Бора, первоначально танцовщица бхарата-натьям (она училась в Калакшетре у самой Рукмини Деви Арундал) и кучипуди; в 1982 г. она вместе с мужем П.П. Бора основала в Гувахати институт Калабхуми; их дочь Менака также изучала бхарата-натьям и получила диплом Калакшетры.

Выпускницей мадрасской Калакшетры была и такая танцовщица сатрии, как Элора Бора Сингх. Сатрия для всех их стала пространством активного творчества, которое они понимали как возрождение, пересоздание [Sattriya 2006: 148]. Но и Шаради, и Маллика, и некоторые танцовщицы более молодого поколения, например, Анвеша Маханта — все они учились у мужчин, бхакатов. Так, Академию сатрии создал бхакат Джатин Госвами, снявший с себя монашеские обеты и начавший активно развивать и пропагандировать танец «в миру».

Танцующие мужчины — явление вообще не очень-то однозначное. Во многих обществах их подозревают в недостатке мужественности, хотя бывает и противоположное: боевые, ритуальные танцы народов Океании, обязательные к исполнению. Но великий бенгальский святой Чайтанья, конечно, культивировал женственность: вместе со своими друзьями он облачался в женские одежды, повязывал косы и плясал в экстазе, славя Кришну.

Танцующие монахи — явление нечастое. Некоторые религии просто исключают танец, не считая его достойным занятием. А уж специальное обучение, сложная хореография, музыка и экспрессия... Но *бхакаты* Ассама обязательно осваивают актерское искусство. За пределами штата мужчин-танцоров сатрии можно увидеть довольно редко, хотя они-то и были создателями и хранителями этой культуры [Vidyarthi 1958: 69–70].

Различия в представлении танца в сатре и на профессиональной сцене сохраняются. Так, если в танцевальных представлениях в сатрах из музыкальных инструментов используются только барабаны (*кхол*), различные цимбалы (*тала*, *манджира*, *бхартал*, *бихутал*, *патитал*, *кхутитал* и т. д.) и иногда флейта (*бансури*), то сценические постановки включают в оркестр и скрипку, и гармоний, и другое.

Каждый индийский танцевальный стиль претендует на то, что он в чем-то «самый-самый». *Бхарата-натьям* первым начал путь по формированию своих правил в 1920–1930-х годах, и он на-

дежно привязал себя к образу *девадаси* — храмовых танцовщиц. Танцевальная драма Кералы *катхакали* гордится своей близостью к традициям древнего драматического трактата «Натьяшастры» и тем, что использует все четыре формы изобразительности — движения тела, речь, костюм и декорации, а также личное обаяние актера. *Катхак* не превзойден в виртуозном владении ритмами, мгновенной реакцией и способностью к импровизации.

Сатрия интересна с точки зрения различения «глобального» и / или «локального». Этот стиль складывается исключительно как региональная ассамская традиция, в то время как катхак и бхаратанатьям — не региональные, а ареальные, они «соответствуют» не штатам, а обширным ареалам — Севера и Юга Индии соответственно. Сатрия же по своей идее подобна одисси Ориссы, манипури Манипура, мохнини-аттам Кералы или кучипуди Андхры: все они создавались как представители именно штатов, хотя происхождение их различно и неоднозначно.

Но поскольку они же стремятся классифицировать себя как стили индийского классического танца, то не могут быть уж слишком вернакулярными, требуется их унификация и подчинение правилам, привязывание к некоторой общей системе. Например, это подразделение танцев на «чистый» (*нритту*), изобразительный (*нритью*) и драматический (*натью*), разделение танцевальной манеры на «мужественную» (*паурашик бханги*) и «женственную» (*стри бханги*), а также классификация жестов рук, описанная в одном из санскритских трактатов, известных в Ассаме — «Хастамуктавали» Шубханкары.

Кроме этого, требуется еще своего рода «признание» [Kothari 2013], главным источником которого считается Академия Сангит натак (Sangeet Natak Akademy), автономный институт Министерства культуры Индии, существующий с 1953 г. Его миссия — исследование, документирование и пропаганда всех жанров и направлений исполнительской культуры. Академия Сангит натак не занимается классификацией традиций, не «признает» ту или другую из них «классической». Категории «классический», «народный», «племенной», «традиционный» и т. п. весьма относительны и исторически подвижны. Сами исполнители могут быть заинтересованы в том, чтобы представляемый ими стиль считался «классическим», и это связано с практикой создания образовательных курсов для колледжей и университетов, назна-

чения государственных стипендий, поддержки концертных программ и т. п. возможностей. В 2000 г., когда секретарем Академии Сангит натак был известный ассамский писатель Бхупен Хазарика, сатрия пережила всплеск особенного интереса и внимания [Sattriya 2006: 145].

В феврале 2010 г. в Гувахати прошел семинар, на который в качестве эксперта была приглашена известная танцовщица Сонал Мансингх; речь шла о сатрии как о культурном наследии и о ее принадлежности к числу «классических» танцев. Сонал Мансингх, выразив свое уважение носителям традиции сатрия, тем не менее высказала сомнение в возможности определить стиль как «классический»; ассамские участники были весьма активны и стремились доказать его «классичность». Одним из аргументов для них служило религиозное, культовое происхождение сатрии; высказывалось мнение, что хотя представители всех остальных стилей, начиная с бхаратанатъям, провозглашают себя наследниками «храмовых танцев», на деле это не так, все стили других территорий Индии к началу XX в. были во многом придворными или салонными, а только сатрия происходит из живой, не прекращавшейся с XV в. традиции, связанной с культом Кришны. Отдаленность земель Ассама от остальной Индии в данном случае, как оказалось, поспособствовала консервации этой практики.

Сатрию, таким образом, сами ее носители почитают как самый древний непрерывно существующий «храмовый танец», связанный с местной формой санскритской драмы. «Храмы», а точнее — своеобразные «монастыри» (и то, и другое — не очень точно) — это *сатры*, существующие только в Ассаме институты (ныне их здесь около восьмисот), похожие одновременно и на ашрамы, и на деревни. Танцоры — и учителя (*адхьяпаки*) танцовщиц — это монахи, молодые и пожилые, умелые и не очень, но все они — *бхакаты*, посвятившие жизнь служению.

История формирования сатр связана с великим реформатором, сыгравшем огромную роль в истории и религиозной культуре Ассама: Шанкардева (в ассамском произношении Кхонкхордеб) [Barua 1960]. Ассамский литературовед Димбешвар Неог выразил это в таком духе, что вся литература Ассама — это чуть расширенное творчество Шанкардевы, вся история Ассама — чуть расширенная биография Шанкардевы [Neog 1985: 47]. В распространенной датировке его жизни (1449–1568) есть некоторые

сомнения; возможно, жил он на век или полтора позднее, но важнее то, как жизнь его сохраняется в памяти современных ассамцев.

Рассказывают, Шанкардева был мальчиком из состоятельной семьи, хотя и крестьянской, но одновременно землевладельцев — Барбхуйян, носившей титул *широмани* (старосты, наделенные полномочиями управляющих) [Mahanta 2009: 240]. Правда, он потерял родителей в раннем детстве и был выращен дедушками и бабушками, показывая отличные успехи в учебе. Известны его особые успехи в занятиях йогой. За удачной женитьбой и хорошим началом семейной жизни последовала внезапная смерть жены, что резко поменяло жизнь будущего великого реформатора. В крайнем душевном расстройстве Шанкардева (а было ему тогда 34 года) больше не видит себя в мирской жизни и отправляется в двенадцатилетнее паломничество. В священном городе Пури он поселяется при храме и посвящает себя служению Бхагавату — Кришне. Начинает изучать и переводить на ассамский язык «Бхагават-пурану», сочиняет «Киртан-гхоша» и «Харишчандра-упакхья». Сочинения Шанкардевы и позднее его учеников действительно играют значительную роль в истории литературы Ассама [Sarma 2009: 258].

Вернувшись домой, Шанкардева с помощью своего кузена Рамараи устроил в доме отца, Кусамбара Бхьяна, возле Бардовы своеобразный молебельный дом. В центре деревни стоял амбар, где провеивали семена горчицы. Там Шанкардева начал собирать людей, там произносились пламенные проповеди, читались священные тексты. Звучали песни, и поэтому место это стали называть *киртан-гхар*; тут тысячи раз произносили имя Бога, и поэтому дом называли *намгхар*. Считалось, что сам Бог тут незримо присутствует, и поэтому его могли именовать *дева-гриха* или *хари-мандир*. Кроме того, дом этот временами становился сценой, где представляли танец и драму (*анкхья-бхаона*), и поэтому его называли *рангавал*, *рангали-гхар*. Со временем такие дома стали обязательной принадлежностью почти каждой ассамской деревни.

Интересно, что видимого образа Бога тут могло и не быть (местные племенные культуры вообще легко обходятся без каких бы то ни было идолов), хотя в некоторых киртан-гхарах в главной нише (*маникуте*, «сокровищнице») со временем иногда начали ставить фигуру Кришны. Нам-гхар стал обязательным элементом

всякой ассамской деревни: здесь проводят киртаны, ежедневные и праздничные, здесь могут проходить дискуссии, здесь собираются библиотеки, сюда люди могут приносить старинные вещи. Это главное место и форма публичного пространства, общественной жизни, «элемент социализма», как говорили мне [Kan_03 PF 13.02.2006].

Шанкардева был инициатором создания в ассамских деревнях новых религиозных общин, объединенных идеей *бхакти*, почитания Единого Бога. Он пропагандировал идеи равенства людей всех сословий и каст, привлекал представителей местных племен. Довольно скоро его последователи начали объединяться в, так сказать, монастырях, получивших название *сатра* (также — *тхан*, «священное место»; *сатра* — слово, известное еще по текстам традиции Кришна Яджурведа и имевшее отношение к категории *яджни*). Одна из сатр была построена на территории современного района штата Западная Бенгалия Коч-Бихар [Mahanta 2009: 243]; самые же знаменитые (в частности, Уттар-Камалабари сатра) обосновались в удивительном месте: на крупном острове в реке Брахмапутре, названном Маджули (дистрикт Дхувахат-Белагури) и целиком и полностью посвященном божественному служению.

Сказывалось крестьянское происхождение самого основателя: никто из монахов-бхакатов здесь не нищенствовал, днем все дружно работали на полях или занимались ремеслами. Но в свободное время поощрялись занятия йогой, акробатикой и искусствами (музыка, пение, танец и драма); наиболее талантливые к этому получали титулы *борбайян* («заслуженный музыкант»), *боргайян* («заслуженный певец»); «старейшина» в драматическом искусстве — *сутрадхара*. Особенной иерархии в сатрах со времен Шанкардевы не появилось, только администратор *сатрадхикар* занимается управлением всех формальных дел. Его заместитель называется *дека-адхикар*, он делит с сатрадхикаром обязанности организации всего хозяйства.

Бхакти в традиции Шанкардевы, *eka sarana nama dharma* — «религии обретения прибежища в Едином», оказала колоссальное влияние, преобразовала общество всего Ассама. У Шанкардевы были и ученики-мусульмане, например Чандсаи (бывший портным при дворе Наранараяна из царской династии Коч). Появились даже сатры, основанные мусульманами: здесь сатрадхикаров иногда именовали «мусалман госайн». Были связи между сатрами

и общинами сикхов [Chord of Harmony 2010: 50]. Сатры же стали местами духовной концентрации и этнической консолидации будущих ассамцев. С конца XVII в. вишнуизм начинает проникать и в Верхний Ассам.

Кто такие монахи *бхакаты*, обитатели сатр? Это совсем не то же самое, что буддийские монахи или джайнские аскеты. Они даже могут быть женаты: имеются сатры *грихастха*, где живут семьями, внешне они почти не отличаются от обычных ассамских деревень [Nath 2009: 250]. Но все-таки большее почтение оказывается монахам *удасинам*, соблюдающим целибат (реалии этого явления здесь, конечно, своеобразны, они не означают полный отказ от однополых связей; здесь складывались отношения приблизительно как и в армии Александра Македонского). В сатрах удасин искусству музыки, танца и драмы уделяется больше внимания и времени: именно через музицирование, пение и драматическое представление осуществляется отправление религиозного культа. В любом случае, *бхакаты* соблюдают множество обетов (хотя, как и в других индийских религиях, из этого монашества можно выйти, и никто не будет тебя за это порицать). Они всегда ходят в белых одеждах и босиком, волосы собирают на макушке в пучок *кхона* и надевают поверх белые тюрбаны *пагри*, на кончик которых спереди подвешивают четки из базилика *тулси*. Их лбы покрыты сандалом, а торсы, как и ступни, должны оставаться обнаженными, только плечи прикрываются шарфом *садар*.

Все, что они делают, должно совершаться на благо других. Трудясь, они не просят подаяния, всегда улыбки и культивируют в себе особую культуру речи: например, говорят о себе во множественном числе и только в пассивном залоге. Бхакаты Ассамы — это только мужчины, но женщины могут быть их ученицами и духовными последовательницами. Как ни покажется странным, именно монахи начали обучать ассамских женщин искусству танцу! С несколькими учителями мне удалось познакомиться. Мы много разговаривали, я видела, как они танцуют. Каждое движение тела танцоров-монахов должно быть чисто, свободно от страстей, хотя и выразительно, но все же устремлено только вверх. Для тех, кто на несколько дней приезжает пожить в сатру, время словно останавливается.

Шанкардева «привез» культ Кришны, тесно связанный с ареалом Брахма, с идеальным пространством Брахма — Вриндаван,

Матхура и т. п. и конечно с раслилой. Шанкардева сочинил несколько драм, в основном на сюжеты и темы из Бхагавата-пураны (Калия-даман, Рукмини-харана) и единичные — из Рамаяны, в частности «Рамаян» Мадхава Кандали («Рама виджайя») [Mahanta 2009: 293]

Язык браджабули, развившийся в сатрах, — это смесь майтхили, ассами, хинди и других. Главная и почти единственная тема здесь — Кришна, иногда Кришна и Радха, иногда также и истории, связанные с другими аватарами Вишну, с например с Рамой. Шанкардева много путешествовал, находил своих последователей в разных частях будущего Ассама, не раз бывал в паломничествах к важнейшим святыням в Бенаресе, Пури и других местах.

Один из учеников Шанкардева — Мадхавадева (1498–1596); бывший торговец и тантрик, почитавший богиню Камакхью, стал активно развивать представление в сатрах драмы, называемой в Ассаме *анкхья-бхаона* [Neog 1994]. Одноактное представление, *анкья нат* или *анкья-бхаона*, стало представлением священной истории, драмы, в зале собрания общины — *нам-гхар*. Мадхавадева писал сценарии, разрабатывал сценки, репетировал с монахами роли. Обязательным стало обучение монахов музыке и пению. Многие бхакаты владели и искусством рисования; сам Мадхавадева, по преданию, расписал 42-метровую ткань сценами из жизни Кришны. Этот свиток получил обозначение как *бриндабани-вастра*; по преданию, он был создан по заказу царя Наранараяна для сатры в Бхеле.

Анкхья-нат структурно хорошо разработана и расписана; начинается с музыкальной прелюдии *гаян-баян*, затем идут *дхемали* (предварительная часть представления, где используются символические жесты, *хаста-мудра*), последовательно исполняются *нанди-шлока*, *нанди-гита*, *сутрадхара-нач*, *госайн прабешар нач*, *госайн бхангир нач*, *гони прабешар нач*, *кхарманар нач*, *расар нач*. Завершают представление *муктимангал бхатима* — приветственные песни бхактов. Анкхья-нат содержит множество отдельных танцев: *чали нач* (который исполняют за день до *гуру-киртан*, что очень похоже на церемонию мусульманского *урса* — празднования дня смерти Шанкардева и Мадхабадева), *джумура нач*, *бахар нач* (акробатическое представление, связанное с культом Кришны), *надубханги нач* (считается, происходит от танца Кришны на капюшоне змея Калии — Калия-даман), *оджапали* (выступ-

ление сказителя-танцора с музыкантами, в частности *вяхар-гит* — инсценированный рассказ какой-нибудь вишнуитской истории).

Известный театральный режиссер Ассама Дулал Рой много усилий направил на создание реконструкции традиции акхья-бхаона. Но как точно выглядели танцы тех монахов в XVI в. — можно только предположить. И здесь мне кое-что помогла разъяснить деревенская драма, популярная в Ассаме и Бенгалии. Пожалуй, самое веселое и brutальное представление я видела в деревне около Наксалбари в районе Дарджилинг. Разыгрывались смешные сценки из жизни горожан и крестьян, играл доморощенный оркестр, актеры выходили в масках. Танец тут был минимален, главным образом в виде различной ритмичной походки, с помощью которой актеры появлялись на сцене и уходили прочь: это помогало без слов показать характер грядущего персонажа. Смотря спектакль, я вспомнила, что и в Керале некоторые виды танца родились из продвижения актера к месту представления — то, что называется *солукатту*, ритмические образцы, проговариваемые и проигрываемые на барабанах, они были некогда тесно связаны с походкой. На профессиональной и любительской сцене ритмичное пританцовывание характеров (*правеша-нач*, *чаланар-нач*, *юддхар-нач*) предваряло саму драму и обрамляло, разделяло ее части. Иногда это был танец женщин или мужчин, наряженных, как женщины. Необходимость танца для всякого драматического представления известна по древнему трактату «Натьяшастра». Только мужчины, тибетские монахи, облачающиеся в весьма необычные одеяния, исполняют Чам — танцевально-драматическую мистерию, ставшую буддийским обрядом. По-видимому, родом она из Бенгалии. Как и в сатрах, монахи тут проходят предварительное обучение — ритуальное и хореографическое.

Самое интересное в индийском профессиональном танце — повседневные занятия в классе. Лучшие классы — это специально построенные здания, часто простые хижинки из плетеных тростниковых стен и крытые пальмовыми листьями. Пол в них делается из утрамбованного навоза, смешенного с глиной и вылощенного до блеска. Учитываются стороны света, и в каком-то углу обязательно находится алтарь. Только место учителя может немного возвышаться, все остальные стоят, танцуют, если же садятся — только на пол. Входя сюда, человек преобразуется: это

место небожителей, тут царит духовная пища в виде звуков, энергии и движения.

Такое пространство, класс на окраине Гувахати, было создано учителем Джатином Госвами, основавшим в 1998 г. Академию сатрии. Джатин родился в 1933 г. и начал обучение у своего отца, Дхаранидхара Дева, а позднее приобщился и к танцу стиля манипури, и к народным танцам. Теперь танцем и театральным ремеслом занимаются и сын, и невестка Джатина Госвами.

Учитель Маллики Кандали, Нарен Баруа, родился в 1975 г. В середине «нулевых» годов он снял с себя обеты и покинул саттру Ади Аленги в Маджули, где жил с самого рождения. Родители его — бедные люди, но мальчика заметили: он оказался одаренным танцором. С ранних лет его жизнь текла в твердом распорядке дня, подчиняющем тело, но дающем возможность душе успокоиться, а духу воспарить.

В один день мы с Малликой поехали к нему в гости, в маленький домик в Гувахати, где танцор живет пока один; только служанка время от времени приходит убирать и готовить еду. Он больше не монах, свободен от обетов, теперь может и жениться. Но почтение, которое ему оказывают окружающие, все равно особое. Годы, проведенные в саттре, накладывают неизгладимый отпечаток: это прежде всего возвышенность. Само посещение Нарена напоминало поход в храм: мы купили сладости и цветы. Но это божество довольно долго говорило с нами на человеческом языке.

Речь зашла в основном о двух вещах: дисциплине и смысле танца. Нарен рассказал, что танец для монахов сатры начинается с обучения акробатике, все остальное приходит позже. Мальчики осваивают глубокую растяжку, прогибы, прыжки; руки, ноги, шея и спина должны стать гибкими и подвижными. Отчасти это сопрягается с занятиями йогой и медитацией, но тут возникает своеобразная «динамическая йога»: одна сложная поза должна мягко и естественно перекатиться в другую. Над этим работают годами, понимая, впрочем, что идеальна детская гибкость, а дальше ее сохранять все сложнее и сложнее.

В танце сатрия закрепились 64 основные позы и упражнения, названные *мати-акхара*. Их подразделяют на *ора*, *саата*, *джалак*, *ситика*, *пак*, *джап*, *лон*, *кхар*. Правда, не всякий исполнит их легко и непринужденно; наблюдая за извивами одной юной танцовщицы на полу и в воздухе, я вспомнила другие танцевальные

традиции Индии — катхакали Кералы, да и одисси Ориссы, где все это тоже имеется сполна.

У Нарена со временем появились ученики, точнее ученицы. Маллика — одна из самых прилежных: она старше его на двадцать лет, имеет докторскую степень и сама профессор в колледже. Но обучение религии и танцу — долгий и неспешный путь. Теперь уже учитель и ученица нередко выступают вместе: он вывел танец из сатры, она движется к нему из мирского пространства.

Что же происходит с танцем, когда он выходит за пределы обряда и храма и приходит на обычную сцену? Я пыталась это понять, наблюдая, как преподают и танцуют и настоящие, и бывшие монахи Ассама, те, кто находится в жесткой дисциплине, и те, кто снял с себя монашеские обеты, а также и десятки женщин и девушек в разных колледжах и институтах. Конечно, двигателями перемен было создание множества этих «колледжей сатрии», начало обучения женщин с 1970-х годов, представление сатрии за пределами Ассама как «культурного бренда» этого штата, активный поиск одобрения и признания равенства среди представителей других давно признанных танцевальных стилей. Идет активная кодификация, систематизация, включающая и исторические разыскания, и изобретение. Работы, посвященные сатрии, изобилуют терминами, частично санскритскими, частично на языках браджабули и ассами. «Адепты» сатрии обнаружили 74 ритмические единицы — *тала*, как будто бы применявшиеся в ходе представлений в сатрах; но реально это еще далеко не полностью понято, принято и освоено танцорами и музыкантами. Значение ряда терминов сильно различается и не вполне понятно; что такое, например, *надубханги*? Мнения разных специалистов расходятся. Зато с конца 1990-х годов сатрия начинает представляться в Нью-Дели, а в середине «нулевых» она выходит и на международную арену; Маджули посещают французские танцовщицы, они изучают стиль, а молодые монахи *бхакаты* побывали на гастролях в Париже, участвовали на театральных и танцевальных фестивалях. Руководителем танцевальной труппы, хореографом стал бхакат Бхабананда Борбаян, получивший определенную известность.

Итак, на наших глазах происходит «выкатывание» стиля из сатр: девушки и женщины все активнее берут это ремесло в свои руки. Вполне сложились все облики стиля — музыкальный, кос-

тумный, жестовый, силуэтный. Сатрия активно представляется внутри Индии и на международной арене. По теме сатрии пишутся дипломы и защищаются диссертации. Проводятся ежегодные фестивали сатрии, например Нритья парва. Но у многих историков танца все же есть сомнения в том, что сатрия уже «равна», например, катхаку или бхарат-натьям.

В чем же усматриваются «проблемы» сатрии? Прежде всего, в слишком сильной привязанности к определенному религиозному культу, к определенно понятой и выраженной теме Кришны, в необходимости и неизбежности состояния бхакти [Sattriya 2006: 146]. Танцевальный материал здесь иллюстрирует аспекты культа Кришны, и поэтому сам танец в конечном итоге оказывается вторичен. Если убрать Кришну — останется ли сатрия? Сегодня ответ на этот вопрос скорее отрицательный. Задача сатрии, как и сатры — пропаганда бхакти, и, по сути дела, другой задачи нет и быть не должно. Остальные эмоции и душевные состояния должны здесь быть в подчинении.

В начале «нулевых» годов, вместе с всплеском внимания и интереса к сатрии, довольно скромно, но прозвучала и такая точка зрения: сатрия изображает региональный стиль всего Ассама, штата с сильнейшими шактийскими религиозными традициями. Но где же тогда здесь мать Камакхья? В стиле сатрия ее образа вообще нет. Можно ли ввести эту тему в танец? Обсуждалось, разрушит ли тема Богини настрой вишнуистского бхакти и можно ли объединить эти две темы? [Sattriya 2006: 146–147]. К настоящему времени ответ на этот вопрос скорее отрицателен.

В то же самое время все классические танцевальные стили идут по пути аналитики, т. е. создания не связанной с каким бы то ни было культом «грамматики», и эмансипации, когда элементы этой «грамматики» должны быть свободны от единственно возможной интерпретации. В свое время катхак тоже был немислим без Кришны, но сейчас уже вполне и мыслим, и существует. Эмансипация, выраженная, например, в творчестве Кумудини Лакхьи, Дакши Сетх, Адити Мангалдас, Акрама Кхана, дала ему возможность создать новые «валентности». Сходные процессы видны и на примере бхарата-натьям. Сатрия же пока еще не может расстаться с темой Кришны.

Но за всем «мужским» или «женским», монашеским или мирским стоит нечто большее, нечто высшее. Это образ танцующего

мира, танцующей вселенной. С одной стороны, у всех племен Ассама издавна существуют мощные танцевальные традиции. Празднование нового года, рождения ребенка, а иногда и смерти человека обязательно сопровождается коллективными танцами, в которых объединяются все противоположности. В то же время вместе с культом Кришны в Ассам пришло представление о божественной танцевальной игре, в которой совершенной свободой обладает только Бог. Особенно ярко это выражается в *раслиле* — танце Кришны с пастушками, которые одновременно ощущают свою общность и свою индивидуальность.

Наконец, смысл индийской драмы, закреплённый в письменных текстах и в представлениях, говорит о ее вселенском значении. Легенда гласит: бог Брахма сотворил театральное представление именно для того, чтобы объединить разные касты и сословия, донести священное знание (пусть и в разной степени) до каждого, да и удовлетворить всем возможным вкусам. Актерское дело в ассамской драме нераздельно с танцем: актеров (*бхавария*) тут чаще называют «танцорами» (*нартака*, *натува*). По идее, для драмы танец — это только лишь украшение, декорация. Но ведущего спектакль актера-танцора, *сутрадхару*, который выступает своеобразным зримым режиссером на сцене, и исполнителей ролей Кришны и Рамы называют тут Госаи — «Господь». Итак, танцор и украшает собой драму, и сам оказывается воплощенным Богом.

Об образе танца сатрия как служения, выражения почтения и восхищения Богу, говорил монах-танцор Росесвар Сайкия Борбайян, обучавший в 1970–1980-е годы образованных ассамских девушек, молодую интеллигенцию. Так местная традиция бхакти начала обретать новый, культурно-политический смысл и даже патриотический оттенок. Встав же в ряд всех других классических танцевальных стилей, именно сатрия оказалась главным танцевальным «брендом» штата.

Сейчас в Ассаме около 800 сатр; в одну из них — расположенную недалеко от Гувахати — Маллика однажды меня привезла. Путешествие туда — тоже путь во времени: это место, где нет часов со стрелками, отбивающих минуты и часы. Мы оставили машину на приличном расстоянии и пошли пешком; вблизи сатр и велосипедисты замедляют ход, и прохожие приосаниваются, чинно шествуют по дороге. Сатры, как и буддийские *матхи*,

и индуистские *ашрамы*, — места уединенные, места духовной концентрации. Это места вечности. Входя сюда, обувь следует оставить снаружи.

Мы вошли в ворота, украшенные скульптурами барабанщиков, миновали павильон собраний и вошли в единственное крупное здание — *киртан-гхар*. Это длинная прямоугольная и совершенно пустая постройка с двумя рядами колонн внутри, делящими пространство на три продольные части. Напротив входа дверь, ведущая в *маникут* — «сокровищницу». Единственный встреченный нами тут старенький монах открыл ее, и мы увидели три священных образа — Кришна, его сестра Субхадра, его брат Балабхадра.

Была середина дня, вокруг было пустынно: люди находились на работе в поле. Только уборщица лила и лила струю воды из колонки в ведра и мимо них. Сквозь несколько полуоткрытых дверей, расположенных в стенах *киртан-гхара*, был виден двор и сад вокруг. Мне особенно запомнился черный пол: это было ровное, одновременно твердое, упругое и мягкое покрытие — коровий навоз, смешанный с глиной, песком и сажой. Ходить по нему босыми ногами было одно удовольствие. Но потом я поняла, что это не просто зал для собрания монахов, тут не только звучат *киртаны*, раздается гулкий звук барабанов и тысячу раз повторяется имя Бога; перед нами находилась сцена, открытая на все четыре стороны: зрители располагались по трем сторонам, четвертая же — со стороны *sanctum sanctorum* — была навеки «зарезервирована» самим Кришной. Здесь разыгрывались те драмы, исполнялись те танцы, непосредственным зрителем и участником которых был Он, ведь Кришна, как свидетельствует «Бхагавад-гита», есть не что иное, как великое и могучее Время, крутящее Колесо Вселенной.

Библиография

- Barua B.K.* Sankardeva: Vaisnava Saint of Assam. Guahati: Assam Academy of Cultural Relations, 1960. 158 p.
- Borgohain N.P.* Female Dance Tradition of Assam. Guwahati: Purbanchal Prakash, 2011. 265 p.
- Chord of Harmony. Sattras and Dargahs of Assam. Guwahati: Wordweaves India, 2010. 297 p.

- Kandali M.* Dances of Assam // Assam: land and people. Guwahati: K.C. Das Commerce college, 2009. P. 279–291.
- Kandali M.* Sattriya: The Living Dance Tradition of Assam. Guwahati: Jacketted, Glossy Hard Bound, Publication Board, Assam, 2014. 120 p.
- Kothari S.* (ed.). Sattriya: Classical Dance of Assam. Mumbai: Marg, 2013. (Marg, Vol. 64, N. 3). 148 p.
- Mahanta P.* Assamese drama and dance // Assam: land and people. Guwahati: K.C. Das Commerce college, 2009. P. 293–299.
- Mahanta P.J.* Srimanta Sankardev // Assam: land and people. Guwahati: K.C. Das Commerce college, 2009. P. 239–245.
- Nath D.* Satra institutions // Assam: land and people. Guwahati: K.C. Das Commerce college, 2009. P. 247–255.
- Neog M.* Bhaona. The Ritual Play of Assam. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1994. 65 p.
- Neog M.* Early History of the Vaishnava Faith and Movement in Assam. Delhi: Matilal Banarsi Das, 1985. 400 p.
- Sarma U.N.* Assamese literature // Assam: land and people. Guwahati: K.C. Das Commerce college, 2009. P. 257–259.
- Sattriya // Chaturvedi Nirupama. Encyclopaedia of Indian Dances. New Delhi: Anmol Publications Pvt Ltd, 2006. P. 145–151.
- Vidyarthi G.* A visit to Assam // Sangeet Natak akademy's Bulletin. 1958. April. P. 62–71.