



<https://doi.org/10.22363/2313-2302-2022-26-2-353-368>

Научная статья / Research Article

## **Марганатьям: древнеиндийский театр в современной Индии. Философия, дисциплина и художественный опыт**

**С.И. Рыжакова**  

Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая  
Российской академии наук,  
Российская Федерация, 119991, Москва, Ленинский проспект, 32А  
 SRyzhakova@gmail.com

**Аннотация.** В статье впервые в российской литературе анализируется *марганатьям*, новая традиция в исполнительском искусстве современной Индии, создаваемая с середины «нулевых» годов XXI в. талантливым исследователем индийского искусства, выпускником колледжа «Керала Каламандалам» Пиялом Бхаттачарьей (Калькутта, штат Западная Бенгалия) и его учениками. На основе многолетних личных наблюдений и разговоров автора с участниками «Чидакаш Калалай», *гурукулы* Пияла, артистического сообщества, основанного на непосредственной передаче знания и навыков от учителя к ученикам, делаются выводы об особенностях созданного метода реконструкции древнеиндийского театра, музыки и танца, а также гибкого применения наследия прошлого в условиях современности. Особенное внимание уделяется художественной интерпретации и осмыслению индийского философского наследия, и прежде всего концептов и мировоззрения ньяи и веданты, перенесению их в пространство сценических образов. Представленный материал демонстрирует, что комплексный подход к художественному наследию, сочетающийся с индивидуальным педагогическим раскрытием личности артистов создает возможность показа элементов давно исчезнувшего искусства и сложных философских идей в хорошо понятном сегодня облике, актуальном и отражающим существенные запросы современных творцов и зрителей индийского театра.

**Ключевые слова:** Марганатьям, индийский театр, индийская философия, исполнительское искусство, творчество, реконструкция

**Информация о финансировании и благодарности.** Исследование выполнено согласно плану НИР Института этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН.

### **История статьи:**

Статья поступила 11.11.2021

Статья принята к публикации 09.01.2022

---

© Рыжакова С.И., 2022



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

**Для цитирования:** Рыжакова С.И. Марганатъям: древнеиндийский театр в современной Индии. Философия, дисциплина и художественный опыт // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2022. Т. 26. № 2. С. 353—368. <https://doi.org/10.22363/2313-2302-2022-26-2-353-368>

## Mārganāṭyam: Ancient Indian Theater in India Today. Philosophy, Discipline and Artistic Experience

Svetlana I. Ryzhakova  

Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Science,  
32A, Leninsky prospect, Moscow, 119991, Russian Federation  
SRyzhakova@gmail.com

**Abstract.** The article is the first exploration of Mārganāṭyam, a new tradition in the performing arts of modern India, created (and still in the process of the development) from the beginning of the XXI century by an outstanding researcher of musical, theatrical and dance culture, Kalamandalam Piyal Bhattacharya (Kolkata, West Bengal) and his students. It is based on the many years of the author’s personal observations, interaction, interviews and discussions with the participants of “Chidakash Kalalay. Centre of Art and Divinity”, an artistic community based on the direct transfer of knowledge and skills from teacher to students, which has developed around Piyal. The features of the method of reconstruction of the ancient Indian theater, the flexible application of the legacy of the past in modern conditions are under study. Particular attention is paid to the artistic interpretation and comprehension of the Indian philosophical heritage, and above all the concepts and worldview of Nyaya and Vedanta systems, transferring them to the space of scenic images. The presented material demonstrates that an integrated approach to the artistic heritage, a metatheater, combined with individual pedagogical unfold of the personality of the artists, creates the possibility of recreating the long-vanished tradition and complex philosophical issues in a way that is well understood today, relevant and reflects the essential needs of modern creators and viewers of the Indian theater at large.

**Keywords:** Mārganāṭyam, Indian theater, Indian philosophy, performing arts, creativity, reconstruction

**Funding and Acknowledgement of Sources.** The study was carried out according to research plans of Dr. Svetlana Ryzhakova in the Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences.

### Article history:

The article was submitted on 11.11.2021

The article was accepted on 09.01.2022

**For citation:** Ryzhakova S.I. *Mārganātyam: Ancient Indian Theater in India Today. Philosophy, Discipline and Artistic Experience. RUDN Journal of Philosophy*. 2022;26(2):353—368. (In Russian). <https://doi.org/10.22363/2313-2302-2022-26-2-353-368>

Идея театра утрачена. По мере того, как театр все более ограничивается подглядыванием за интимной жизнью каких-то жалких марионеток, превращая зрителей попросту в соглядатаев, вполне естественно, что элита от него отворачивается, а большая часть зрителей отправляется в мюзик-холл или цирк на поиски сильных ощущений <...> Я предлагаю театр, где физические и неистовые образы перемалывают и гипнотизируют чувственную сферу зрителя, захваченного театром так, как можно быть захваченным водоворотом высших сил [1]

Вначале был звук: длительный и протяжный, он двигался из глубины сцены, и постепенно заполнял собой весь зрительный зал. Кажется, звук шел от вибрации струн — маттакокила-вины<sup>1</sup> и рабаба<sup>2</sup>. Вскоре присоединились и барабаны — южноиндийский мридангам<sup>3</sup> и североиндийский пакхавадж<sup>4</sup>. Звук затрепетал, уплотнился, стал ветвиться, расширяться, и, наконец, превратился в гармоничный лад, из недр которого начала рождаться мелодия. Словно в продолжение музыкального движения появились танцоры и актеры; они действовали как будто бы во сне, в ином пространстве. Казалось, сознание их обитало в высшей сфере, тела же вырисовывали красивые узоры, проекции неземного в зримом, вырастающие из ниоткуда. «Kitna sundar!» — «Как красиво!», было первым возгласом, произнесенным вслух: благоговение и восторг перед чудом мироздания. Так, 2 и 3 января 2022 г. в театральной жизни Калькутты состоялась примечательное событие: в пространстве «Chidakash Kalalaya Art Space Spanda» был представлен танцевально-

<sup>1</sup> Один из древнеиндийских музыкальных инструментов, изогнутая арфа, или цитра с 21 струной, известная по иконографическим и письменным источникам начиная с III в. до н.э.; в настоящее время — результат тщательного исследования и исторической реконструкции Пияла Бхаттачарьи.

<sup>2</sup> Струнный, смычковый, плектровый и иногда шипковый инструмент, известный во многих странах Востока под именами ребаб, рабаб, рабоб, ребек и др.; в Кашмире и Афганистане сложился особый тип рабаба, который со временем трансформировался в классический сарод; рабаб же обычно считается народным инструментом.

<sup>3</sup> Двусторонний бочкообразный барабан, корпус которого делается обычно из глины или дерева, а на кожаные мембраны перед выступлением для улучшения звучания наносится тестообразная смесь из глины, каменного порошка и рисовой муки. Мридангам упоминается уже в текстах первых веков н.э. и почитается в рамках многих индуистских традиций как священный инструмент. Наибольшее распространение получил в Южной и Восточной Индии; существует ряд подобных и родственных ему инструментов по всей Южной Азии (кхол, дхол, дхолак и др.).

<sup>4</sup> Барабан, во многом подобный мридангаму, сложившийся примерно в XIV в. и наибольшее распространение получивший в североиндийской музыкальной традиции, прежде же всего в рамках стиля дхрупад. Корпус пакхаваджа делается из дерева. Как и другие барабаны, обладает своими вокабуляром (*болами*), ритмикой и наследственной традицией обучения.

музыкальный спектакль «*Māṇa — Pramāṇa — Anumāṇa*». Эта новая постановка коллектива, уже хорошо зарекомендовавшего себя в исполнительской культуре современной Индии: Пиял Бхаттачарья, выдающийся исследователь древнеиндийского театра, и его ученики, изучающие теорию и практику музыки, сценического движения, танца, актерской игры, выразительности, языка и философию. Их спектакль был подобен зримой ткани сложных символов, где абстрактные и умозрительные идеи, не потеряв своей системности, обрели театральную «плоть»<sup>5</sup>. Столь глубокий анализ индийского философского наследия и опыт создания синтеза образов и знаков заслуживают внимания. Главными же вопросами, на мой взгляд, являются следующие: как показать и как увидеть философию на сцене? Как идеи и умозрительные категории могут стать частью сценического действия? Каким образом и где именно рождается философия — в ходе создания и подготовки представления, во время самого спектакля, в восприятии («вкушении») зрителями и последующем размышлении об увиденном? Смотри представление, затем разговаривая с его творцами, вспоминая контекст увиденного и услышанного, дополняя это уже имеющимся у меня знанием о творчестве Пияла и его учеников, я приблизилась к тому, чтобы дать некоторые возможные ответы на поставленные вопросы. Однако сперва требуется некоторые уточнения контекста нашего разговора.

### Теория и практика театра в Индии: терминологические и институциональные проблемы

Индийский классический санскритский театр, имея в своем арсенале древнейшую детально разработанную теорию, пронизан множеством нитей, связывающих его с философскими течениями и направлениями мысли. Однако эти связи как правило не прямые и не линейные: они лежат прежде всего в области отдельных концептов (которые чрезвычайно многозначны и высококонтекстуальны), и широких, обобщающих мировоззренческих позиций. Глубокое осмысление этих связей требует одновременного владения навыком философской рефлексии, знания теории и практики театра; примером тому могут служить работы выдающегося театрального режиссера Анатолия Васильева и исследовательницы древнеиндийской философии и теории театра Натальи Исаевой<sup>6</sup> [2].

Индийская театральная культура поразительно сложна и разнообразна [3], ее отличительной особенностью является сохранение множества локальных типов представлений, сочетание древних и новых форм, легкость заимствования при сохранении определенной консервативности. Жанры и типы представлений здесь очень многочисленны, хотя в них можно обнаружить и

<sup>5</sup> Здесь и далее: Полевые материалы автора, ПМА, собранные Светланой Рыжаковой и содержащиеся в авторском аудиовизуальном архиве и дневниковых записях. Piyal\_23 PF 5.01.2022.

<sup>6</sup> К великому прискорбию, покинувшей этот мир 14 января 2022 г. в Париже.

общие черты [4]. «Высокий», элитарный театр, существующий практически непрерывно, хотя и постоянно трансформирующийся с первых веков до н.э. [5], соседствует с «низкими» жанрами, красочными театрализованными обрядами и церемониями.

Безусловно, особенного внимания заслуживает древнеиндийский санскритский театр, его практика, теория, мифология и метафизика, о чем говорится во многих письменных источниках, и прежде всего в санскритском трактате «Натьяшастра».<sup>7</sup> Различным вопросам профессионального театра Древней Индии посвящена значительная исследовательская литература [6—10]; на русском языке это работы Ю.М. Алихановой и Н.Р. Лидовой [11; 12]. Исторически сложный и многослойный текст «Натьяшастры», очевидно, не был широко распространен среди артистов и актеров разных многочисленных и многообразных театральных жанров и традиций. В 1860—1880-е гг. в научный оборот постепенно вводились отдельные главы и тексты «Натьяшастры»; первое академическое издание этого трактата и перевод его на английский язык были осуществлены в 1890-е гг. Еще один важнейший текст по теории сценического действия, «Абхиная Дарпана», автором которой считается Нандикешвара а время создания — начало XI в., впервые был опубликован в 1880 г., а его английский перевод — в 1917 г. [13]. Постепенно эти и другие сочинения стали общим достоянием, а практикующие танцоры и актеры взяли их «на вооружение», хотя, как правило, на деле только единицы знакомы с текстами, читали и могут корректно апеллировать к ним. Для большинства же «Натьяшастра» стала своеобразным «аргументом», символом и доказательством древности своего искусства.

Особенно сложна задача проследить особенности исторических взаимосвязей и культурной преемственности в пространстве театра. Представление классической санскритской драмы в том виде, как оно было описано в «Натьяшастре», стало уходить в прошлое уже в начале II тыс. н.э., однако элементы санскритского театра, очевидно, дошли до наших дней в десятках театральных форм, распространенных в разных уголках Южной Азии. Так, выдающаяся исследовательница индийской художественной культуры Капила Ватсыян одной из своих главных задач видела обращение к разным традиционным театральным формам Индии, выявление в них сходных черт и сведение к единой в принципе системе [14. С. 12—13]. Однако насколько и каким образом профессиональный санскритский театр повлиял на реально существующие ныне исполнительские традиции Индии — это вопрос, требующий огромной исследовательской работы.

Процесс трансформации Британской Индии и множества полунезависимых княжеств в современные государства Южной Азии в середине XX в. принес значительные перемены и в исполнительскую культуру Индии. Среди

---

<sup>7</sup> Древнейшее дошедшее до наших дней руководство по теории и практике театрального представления; этот текст складывался постепенно и, по-видимому, в основном сформировался во II—V вв. н.э., хотя отдельные его части существовали и ранее.

прочего, это было развитие фестивалей различных региональных уровней и популярности. Происходил распад сложившейся феодальной системы, в рамках которой существовали длительные и тесные связи семей исполнителей (музыкантов, актеров, танцоров) с патронами — землевладельцами, зажиточными и знатными людьми, особенно с правителями определенных земель, раджами, а также и храмами, обеспечивающими их существование и деятельность. С начала 1950-х гг. основную роль покровителей культуры взяло на себя государство. Фестивали искусств стали одним из основных форматов представления: они начали обеспечивать артистам публичность, доход и социальные связи. Одной из важнейших организаций, иницилирующей и проводящей семинары и фестивали и конференции исполнительских искусств, и прежде всего разных традиционных театров, музыкальных и танцевальных жанров, стала основанная в 1953 г. Академия Сангит натак (Sangit Natak Akademi, SNA). В феврале 2016 г. в Дели, на фестивале SNA традиционных театров Индии, «Натя Самагама» наряду с наутанки, варилибой и другими локальными жанрами были представлены две реконструкции, воскресающие далекое прошлое. Одна из них — религиозная драма XV—XVI вв. *анкья-нат* Ассама (режиссер Дулал Рой). Вторую же представил Пиял Бхаттачарья со своим театром, и это были фрагменты такого типа представления как *читра пурваранга*, «украшенная» вступительная часть в древнем санскритском театре, вступление, представляемое на сцене перед основным спектаклем, с такими действиями как *кандика вардхамана видхи* Асариты, Шададжи и Дхайвати *капала-гити*, а также *мандала гати*. Возможность увидеть эти сценические формы воочию я восприняла тогда как чудо: известные по трактату «Натяшастра», они бытовали на практике в основном до X—XI вв. н.э. И вот их интереснейшая, детальная реконструкция, которая однако не исключала творческого полета мысли молодого режиссера была показана в театре «Мехгадут» Академии Сангит Натак. Вскорости я отправилась в Калькутту, где довольно много времени стала проводить в *гурукуле* Пияла, общаясь с ним и с его учениками.

### Марганатъям: поиски, исследование, изобретение

Марганатъям — условное название, придуманное Пиялом Бхаттачарьей, для обозначения порождаемой им вместе с учениками и последователями «новой старой» традиции, но корни ее чрезвычайно глубоки. Она уже хорошо видна в пестром ландшафте индийских исполнительских культур, высоко оценена Академией Сангит Натак и Министерством культуры Индии, получает некоторую финансовую поддержку, время от времени представляется на сцене. Речь идет и об «изобретенной традиции», и об академическом исследовании, и об эксперименте, а задача ее создателя в целом лежит в области реконструкции древнеиндийского театра, существовавшего в эпоху «Натяшастры». Однако это не единственная цель; творчество Пияла и его учеников чрезвычайно живое, интуитивное и многоликое. Санскритский термин *марга* означает здесь «путь», «религия», «высокое начало», «дисциплина»,

«совокупность правил» как в духовном, так и в техническом смыслах слова. Тщательно разработанные костюмы и украшения, музыкальные инструменты, своеобразное сценическое движение и танец — все свидетельствует о глубокой, длительной, скрупулезной работе.

Пиял родился и вырос в Ховре — ныне это часть Калькутты. Интерес к танцу, музыке, театру и чтению книг Пиял начал проявлять уже в самые юные годы. Особенно близкими ему становились люди, совмещающие практический подход и интеллектуальный труд, ставящие вопросы, склонные к эксперименту. В 1997 г. он побывал на семидневном семинаре в Национальном музее в Калькутте, посвященном 50-летию Республики Индии. Среди других артистов он увидел Падму Субраманиям, известную танцовщицу бхаратанатъям из Тамилнада, занимавшуюся исторической реконструкцией; о ней и ее работе было снято и несколько фильмов<sup>8</sup>. Пиял заинтересовался ее опытом, хотя сразу же отметил несколько ограниченный принцип проделанного исследования. Одновременно он планировал поездку в Кералу, в знаменитый танцевальный колледж, «Керала Каламандалам», основанный еще в 1930-е гг. поэтом Валлатолом Нараяной Меноном около деревни Чарутурутхи. Семь лет, с 1999 до 2005 гг. Пиял жил и учился там; будучи выпускником этого колледжа он, как и другие бывшие студенты и преподаватели, иногда указывает название «Каламандалам» перед официальным упоминанием своего имени. Он начал размышлять об идее «традиционного», «индигенного» театра в Индии, о преобразовании санскритского театра, перемещении его элементов в местные традиции, такие как кудияттам (представляемый в храмовых комплексах и ориентированный на образованную и подготовленную публику) и катхакали (театр для широких масс).

Изучение «Натьяшастры» стало важнейшим стержнем всей дальнейшей работы Пияла. Его собственное исследование началось с освоения санскрита и чтения, на что ушло около семи лет.

Вторым этапом творчества, продлившимся примерно семь лет стала реконструкция музыки — как древнего звучания, так и самих музыкальных инструментов. Пиял учился музыкальному стилю *дхрупад* у разных учителей, в т.ч. у известного практика и теоретика музыки Ашиша Санкритьяяна. Пиял освоил практику вокала, игры на рудра-вине<sup>9</sup> и ситаре<sup>10</sup>; главным же

---

<sup>8</sup> Краткую биографическую справку о Падме Субраманиям см.: <http://www.narthaki.com/info/profiles/profil10.html> (доступ 20.02.2022); ее танцевальный опыт по реконструкции *каран*, запечатленных в барельефах храма Чидамбарам, см.: <https://www.youtube.com/watch?v=o1WngGeT7t4> (доступ 20.02.2022).

<sup>9</sup> Струнный щипковый музыкальный инструмент с двумя массивными резонаторами из сушеной тыквы; известен с XV в., распространен в североиндийской музыкальной традиции и особенно тесно связан с исполнением стиля *дхрупад*. Особенности структуры и звучания этого инструмента, а также мифо-поэтические представления, сложившиеся вокруг рудра-вины (антропоморфизм, связь с культом Шивы, с образом царя Ланки Раваны), сделали его одним из наиболее уникальных феноменов в музыкальной культуре Индии.

<sup>10</sup> Струнный щипковый музыкальный инструмент, постепенно формировавшийся в XVI—XVII вв., и сложившийся в современном нам виде в XVIII в.; один из технически

объектом его изучения стали арфа<sup>11</sup> и музыкальная система. Благодаря полученному гранту Академии Сангит Натак Пиял отправился в Мьянму (Бирму), где до сих пор существует традиция делать саунг гаук (Saung Gauk), бирманскую арфу с 21 струной, нашел знатока У Вин Маунга (U Win Maung), в сотрудничестве с которым и был создан инструмент, уже упомянутая выше маттакокила-вина, для традиции марганатъям. Кроме того, в ходе поездок по Индии ученики Пияла обнаружили в племенном штате Джаркханд у мастера Лалу Шанкара Махали однострунный смычковый инструмент туила (тухира)<sup>12</sup>, который Пиял опознал как упомянутую в письменных источниках Экатантри или Брахма-вину. Этот инструмент по праву занял важное место в оркестре музыкальных инструментов традиции марганатъям.

Третьей ступенькой всего проекта стало создание визуального ряда: костюмов, декоративных элементов, грима, танцев, а также и всего хода драматического представления. В этом Пиялу помог археолог Р. Нагасвами, вдохновением же послужили поездки в Южную Индию, изучение храмовой скульптуры и барельефов, и прежде всего образов танцевальных поз и жестов. Началась реконструкция танцевальных движений — *чари* и поз — *каран*, известных по тексту «Натьяшастры». Пиял подчеркивает, что он не повторял опыт Падмы Субраманиям, но старался «выудить» из глубины прошлого целую танцевальную композицию, какой она могла существовать две тысячи лет тому назад, и для этого консультировался со знатоком раздела о теории художественного восприятия и выразительности, *расабхиная* «Натьяшастры» К.Д. Трипатхи из Варанаси и Пратъябхиджней Даршан из Кашмира. Кристаллизация танцевальной части проекта марганатъям в целом завершилась примерно к 2011 г.; до того он практически не представлялся на сцене.

В 2012 г. Пиял зарегистрировал организацию, «Центр искусства и духовности Чидакаш Калалай». Слово *калалай* означает «колледж», «школа», термин же *чидакаш* был взят из философского словаря йоги, он означает «пространство сознания», «внутреннее пространство», где соприкасаются то, что в западной терминологии называются сознанием, подсознанием и сверхсознанием. Так начала воплощаться идея группы единомышленников, которые в своем повседневном труде могут соединять тонкий мир идей, мыслей и чувств с явным и убедительным материальным миром образов и звуков, способным впечатлять зрителей и слушателей. Главными же инструментами этой связи, согласно Пиялу, должны стать осознанность и постоянный спокойный труд, практика, дисциплина.

---

сложнейших и популярных в северо-индийской музыкальной традиции хиндустани, тесно связан со стилем *кхял*.

<sup>11</sup> В «Натьяшастре» упоминаются три типа струнного щипкового музыкального инструмента, носящего общее групповое название «вина»: семиструнная читра, девятиструнная випанчи и двадцатиоднострунная маттакокила.

<sup>12</sup> Музыкальный инструмент, исчезнувший из употребления в элитарной музыке, но «застрявший» в повседневной культуре среди племенных народов штата Джаркханд.

Начала формироваться школа, артистическая труппа, ближний круг постоянного, непосредственного общения, где знание передается по модели *гурукулы* — совместного проживания, непрерывного наставничества, при одновременном ведении хозяйства и повседневной жизни учителем и некоторыми из его последователей. Первыми учениками в 2010 г. стали Акаш Маллик (не имевший опыта танца до того) и Пинки Мондал (первая девушка-танцовщица марганатъям); с их помощью пластические идеи Пияла приобрели форму. Чуть позже к проекту присоединились дизайнер одежды и украшений Чххандак Джана, и занявшиеся в основном музыкой Шубхенду Гхош и Дип Гхош. В 2011 г. был представлен фрагмент реконструированного сценического действия, Асарита Вардхамана Видхи из читра-пурваранги, вступительного действия древнеиндийского санскритского театра. В 2012 г. учеником Пияла стал Саяк Митра, ставший важнейшим вокалистом, музыкантом и танцором, а ныне и полноценным актером; именно его дом в Борале превратился в площадку гурукулы Пияла Бхаттачарьи. Постепенно сложился внешний облик танцоров и музыкантов марганатъям, были созданы костюмы, декор сцены, реквизит. Затем наступило время реконструкции драмы, *натьи*. Были созданы и поставлены несколько драм в формате *упа-рупака*, прежде всего *бханака* и *бханика*, упоминание которых есть в частности в буддийском каноне «Трипитаке».

С 2016 г. эти постановки начали представляться чаще и шире, интенсивность публичных показов росла до 2020 г., после чего — как и во всем мире — наступил перерыв по причине эпидемии COVID-19; но с конца 2021 г. спектакли начали постепенно возобновляться. Однако представления марганатъям были и остаются элитарным искусством, в чем-то подобным представлениям японского театра Но, ориентированным на небольшую и образованную аудиторию. Да и вообще исполнительская деятельность Пияла и его коллектива принципиально не поставлена на коммерческую основу: учитель и ученики стараются «спасти» время для себя (или может быть себя для времени), для внутренней работы, включающей музицирование, чтение, наслаждение повседневной жизнью и размышлениями. Академическое исследование здесь постоянно сочетается с практикой музыки, танца, игры, стремление воссоздать театр древности — с применением к сегодняшней эмоциональности и рациональности. Ежедневные занятия, игра на музыкальных инструментах, повседневные обряды, отмечание праздников, проживание сложных периодов жизни составили удивительно красивую и насыщенную ткань жизни этого художественного сообщества. Как и всякое высокое искусство, оперирующее земным (*лаукика*), но устремленное в трансцендентное (*алаукика*), традиция марганатъям складывалась как манифестация философии. Пиял и его ученики практикуют *гандхарва-видью* и ряд тантрических практик, *шайва-таттву*, по системе *трика* (*нама — рупа — крия*).

Характер представляемых спектаклей ярко демонстрирует особенности философского моделирования Пияла Бхаттачарьи. Так, по его словам *бханака*

известна как представление, в котором движущая сила заключается в просвещенном разуме и мудрости; проявленная, определенная сила, раскрывающая сюжет; она именуется *стхир шакти*. В *бханике* же, поставленной «Чидакаш Калалай» 7 января 2021 г., представление двигает динамическая энергия женского типа, *гати шакти*, сокрытая как в глубине и повествования, так и проявленная в характерах сценических образов. Так, здесь физическое существование осуществляется посредством трех *шакти*, происходящих из единой, хотя и сокрытая сущности мира — *хладини* (благословение), *санхини* (вечность) и *самвит* (познание). Их роли исполнили три танцовщицы и актрисы, Пинки и Ринки Мондал и Манджира Дей; «мужское» же начало было воплощено Саяком Митрой в образе *расы* — «вкуса», или «вкушения», и рядом других артистов-мужчин в роли *авьяйя-пуруша* «неисчезающих», «неподверженных разрушению» существ.

В начале же 2022 г., как уже говорилось, «Чидакаш Калалая» представил новую и очень значительную работу, спектакль «Мана—Прамана—Анумана», с еще более очевидной отсылкой к классической индийской философии и ее базовым текстам, — представление, которое содержало сугубо символический материал. Оно было сыграно лишь дважды, в аудитории примерно на пятьдесят человек — условие, ограничивавшее количество зрителей в условиях эпидемии Covid-19, хотя интерес и внимание к нему простиралось значительно шире.

### ***Мана, прамана, анумана: индийская философия на сцене***

Повествование развернулось вокруг трех в высшей степени абстрактных категорий индийской философии, развивавшихся прежде всего в русле ньяи и вайшешики, хотя употреблявшихся и в рамках других направлений. Пиял несколько по-своему переосмыслил их и сформировал из них триаду, держащую и двигающую все представление. *Мана* (*māṇa*) — практика измерения, или как пишут создатели спектакля в поясняющей брошюре, «оценка» (*evaluation*), или же — по словам Пияла, интеллектуальное знание *par excellence*, а по сути, как следует из его объяснения также и воля. *Прамана* (*pramāṇa*) — одно из средств или источников верного знания, предопределяющий, как мы верифицируем приходящую информацию; одновременно мысль и инструмент мышления.<sup>13</sup> *Анумана* (*anumāṇa*) — логический вывод, процесс понимания и прихода к заключению восприятия (*perception*) [15. С. 181, 627, 617], по словам Пияла, осознание абстрактных понятий и не-явных вещей, таких как Атман и других, не данных пяти органам чувств.

<sup>13</sup> Саяк Митра в нашем разговоре выделил такие типы, как *шабда-прамана* — знание, полученное из авторитетного источника, *апта-вакья* — то, что коренится в Ведах, и *пратьякша-прамана* — информация, полученная посредством личного чувственного опыта, реалистическое восприятие. Категория *прамана* отражена и в музыкальной теории: так, *мадхья-лайя* согласно Пиялу — это *прамана-кала*, базовый временной темпоритм, из которого вытекают относительно более медленный *виламбит* и быстрый *друт*.

Примечательно, что Пиял интерпретирует *ануману* на языке художественных категорий как *расу*, «вкус», «восприятие», «эстетическое сопереживание», важнейшее понятие в теории театра и литературы, нечто, что постоянное движется, причем не логическим путем саморазвития всякого процесса, «не по квадратам», а «сочится сквозь, смело пересекает границы, словно нелинейные, синкопированные ритмы *аре, куаре, биаре*» и приводит в результате к новому, более высокому осознанию<sup>14</sup>.

Вдохновением для этой постановки послужило уже весьма длительное «вхождение в тему» — философские штудии самого Пияла, считающего, что всякое исследование древнеиндийской культуры следует начинать с двух предметов вещей — санскритской грамматики Панини и логико-эпистемологической школы ньяя, т.е. прежде всего с чтения «Ньяя-сутры», фундаментального текста этой школы, в пяти разделах которого в емких формулировках излагаются основы логики, теории познания косвенным аргументам (*тарка*), решения проблемы (*нирняя*), искусству дебатов. Но также и веданта стала существенным источником творчества Пияла и его учеников: система, исходящая из представления о Брахмане как единственной сущности вселенной, источнике всех эманаций видимого мира, и предполагающая интуитивное, непосредственное постижение Брахмана как формы высшего знания. Ньяя же, наоборот, оказалась для артистов марганатъям системой, помогавшей движению от чувственного мира «вверх», к осознанию Брахмана.

Вынужденное затворничество 2020 и 2021 гг. стало для Пияла и его учеников временем бесед, размышлений и углубленного чтения философских текстов, прежде всего таких как «Бхаша-парикшеда» и «Веданта-сара»; подготовленный и представленный в начале января 2022 г. спектакль стал синтезом нескольких философских систем, переведенных на язык музыки и сценического действия, и одним из способов представления результатов исследования.

В постановке принципиально нет ничего буквального, нет главного героя и сюжета. Сама жизнь человеческая ведь не имеет сюжета и героя: и то, и другое создают писатели. Здесь же каждый сценический персонаж и музыкант оказываются равновеликими, переплетенными и взаимосвязанными, что подчеркнуто непрерывным движением в хореографическом решении. Каждый характер при этом погружен в свой мир, следует своему пути. То, что разворачивалось на сцене, происходило одновременно в двух планах бытия — трансцендентном и чувственном. Три персонажа представляют три воображаемые реальности, названные именами индуистских богов, но апеллирующие не к их культам, а к философским категориям. Такой совокупности нет в каком-либо одном тексте, хотя каждый из образов в целом понятен и имеет глубокие корни; очевидно, это творческая фантазия создателей спектакля. Триада *мана—прамана—анумана* в интерпретации Пияла отсылает к

<sup>14</sup> Полевые материалы автора, ПМА, собранные Светланой Рыжаковой и содержащиеся в авторском аудиовизуальном архиве и дневниковых записях. Piyal\_24 PF 18.02.2022.

другим философским триадам (прежде всего к трем *гунам*, *саттва*, *раджас* и *тамас* в традиции санкхья), но лишь отчасти. Нишкала Шива, оказывающийся персонификацией пространства, связываемого также и с Вишну, — высшее сознание, изначальная вибрация мироздания, воплощение первозвука — Нада Брахмана, исток жизненной силы и дыхания — *праны*. Эту роль играл Саяк Митра; он держал в руках экатантри-вину — однострунный музыкальный инструмент, чей глубокий монотонный звук подчеркивал художественный образ. Рудра, он же Бхайрава — инструмент и исток импульса, вибраций, животворящей энергии, «заводящий» механизм развития вселенной. Третьим же стал Брахма — разум, ментальное начало, интеллект и исток творения — *сришти*, то начало, которое порождает видимый, материальный мир. Сценическое движение подчеркивает их взаимосвязанность: все три характера словно находятся друг в друге, вытекают один из другого, их особенность оказывается внешней и ситуативной, по сути же они составляют единый исток мироздания, в процессе творения порождающий множество.

Два характера представляют земных (*лаукика*) существ. Один из них — простой человек, обладающий способностью все видеть, слышать и размышлять. Он не погружен в какую-то религиозную дисциплину (*садхану*), просто живет в мире, порожденном его разумом, воспринимая окружающую реальность, делая ее предметом своего анализа. Хотя в социальном измерении он мог бы быть обычным земледельцем, в духовном пространстве это земная проекция сознания Шивы, или Пуруши. Его жена (в исполнении Сванупамы Сенгупты) тоже умеет видеть и слышать, но она занята своим делом и не обращает большого внимания на окружающие ее звуки и образы. Это молодая женщина, которая сидит в окружении множества глиняных горшков, больших, малых и совсем крохотных. Глиняный сосуд, важная метафора бытия [16], аналог человеческого тела, наполненного пищей, *аннамайя шарира*, одновременно реального и иллюзорного, легко создаваемого и столь же хрупкого. Она лепит их и разговаривает с ними: «о, какой ты симпатичный! И у тебя — свое звучание! И у тебя — свое! О, какой малышка! Ты голодный? Дай-ка я накормлю тебя!» Она всыпает горстки риса в каждый из сосудов: кормление и любование — по сути дела ее единственное занятие, в которое она погружена. В какой-то момент спектакля наступают перемены, и сосуды начинают падать и разбиваться; женщина, однако, не печалится, она продолжает свое дело. Это Шакти и Праkritи, творящая материальный мир, да она сама и его этот мир, настолько слита с ним, что едва видны отличия. «Мирское», «земное» (*лаукика*) и «неземное» (*алаукика*) приходят друг с другом в соприкосновение: вдруг земной человек ощущает на своей голове и плечах волосы Другого, Нишкалы Шивы, слышит звуки и видит отблеск иного пространства. Так, одна реальность просвечивает, мерцает сквозь другую. Непрерывное движение танцовщиц связывает все мироздание, напоминая о неумолимом движении времени, а лотосы на их макушках символизируют высшую *чакру*, тысячелепестковый лотос, связующий каждого человека с

Высшим началом, с миром Абсолюта, который начинается всего лишь в паре дюймов от головы. Заканчивалось представление танцем, создающим впечатление бесконечного движения, узла, не имеющего начала и конца.

По рассказам зрителей, сценография, музыкальное решение и раскрытие образов каждого из участников действия порождали глубоко связанный и обладающий сильнейшей «гравитацией» аудиовизуальный текст, в котором был осуществлен концептуальный перевод сложных философских категорий на язык сценического представления.

### Заключение

Итак, традиция марганатъям оказывается в современной исполнительской культуре Индии интереснейшим опытом обращения с одной стороны к историческому прошлому богатейшего, но во многом уже исчезнувшего санскритского театра первого тысячелетия н.э., а с другой — смелым и свежим прочтением философских текстов, до сих пор не становившихся непосредственным источником вдохновения для актеров, музыкантов и танцоров. Пиял Бхаттачарья признает, что хотя его проект нацелен на реконструкцию театральную, музыкальную и пластическую культуры эпохи «Натьяшастры», абсолютной тождественности создаваемого им театра театру древности нет и быть не может.

Имея склонность к целостному, комплексному подходу в своей работе, Пиял задействует в своей ежедневной работе со своими воспитанниками обучение вокалу и игре на музыкальных инструментах, изучение языков, прежде всего санскрита, пластику, танец, актерскую игру и многое другое. Речь идет об исследовании и одновременно порождении философии исполнительского искусства, где звук, жест, движение тесно взаимосвязаны. В результате на наших глазах создается новый целостный стиль, порожденный глубоким исследованием целого ряда письменных текстов (трактатов и руководств по теории театра и устройению представлений, поэтических и философских сочинений), изобразительных образов (скульптуры, живописи и архитектуры) и интуиции учителя. Темы ежедневно уточнения наших знаний, коррекции понимания, разрушения ложных стереотипов были важны в ходе всех наших бесед с Пиялом.

Спектакли оказываются «вершиной айсберга», за которыми стоит огромная, постоянная и весьма разнообразная повседневная работа учеников Пияла Бхаттачарья и связанных с ним музыкантов, дизайнеров, мастеров, изготавливающих музыкальные инструменты, знатоков языков, мыслителей и десятков других людей, прямо или косвенно участвующих в формировании традиции марганатъям. Столь великое множество подключенных аспектов и личностей создают фундамент для удачного концептуального перевода философских текстов на язык сцены. Это хорошо описывается понятием метатеатра (санскритский аналог понятия *натъяйита* (*nāṭyāyita*)) — многослойной

художественной реальности, примененным к исследованию санскритской драмы Мишелем Локвудом и А. Вишну Бхатом [17].

Задаваясь вопросом, что проект марганатъям «делает» сегодня в социально-культурной жизни Индии, можно сказать, что он обнаруживает многообразные связи: «высокой» и «низкой» культур (равное внимание простирается на тексты на санскрите, храмовое искусство, музыку, звучащую при царских дворах и т.д., и на живой фольклор и этномузыковедение, на музыку, танец и драму, распространенные среди племен Индии), Индии и сопредельных стран (и прежде всего, Юго-Восточной Азии, Гиндукуша и Памира).

Внимательно вглядываясь в наследие прошлого, с интересом постигая новое, создатели традиции марганатъям практикуют в своей *гурукуле* науку полубожественных существ, *гандхарва-видью*, что «просвечивается» в каждом из их выступлений на сцене и оставляет глубокое впечатление в восприятии и памяти зрителей. Присутствие на их спектаклях способно настроить и смотрящих, слушающих и «вкушающих» на ту же волну, которая уже порождена многолетней духовной практикой и повседневной артистической дисциплиной. Таким образом, речь может идти о практике непосредственной передачи комплексного философского знания, насыщенного эмоциональной образностью через актеров к зрителям, от сердца к сердцу, с помощью звука, слова, телесного движения и актерской харизмы — *самтвик абхиная*. Растущий интерес к творчеству Пияла Бхаттачарьи и его учеников и соратников и признательность индийской, а уже отчасти и международной аудитории свидетельствует о важности и успешности его опыта и практики.

### Список литературы

- [1] *Арто А.* Театр и его двойник / пер. Н. Исаевой. М. : ABCdesign, 2019.
- [2] *Theatres of India. A concise companion* / ed. by Ananda Lal. New Delhi : Oxford University Press, 2009.
- [3] Слово, творящее мир. От ранней веданты к кашмирскому шиваизму: Гаудапада, Бхартрихари, Абхинавагупта / пер., вступ. статья. Н.В. Исаевой. М. : Ладомир, 1996.
- [4] *Рыжакова С.И.* «Народный театр» Индии: проблемы классификации и этнографическая реальность // Театр и театральность в народной культуре: сб. науч. статей памяти Ларисы Павловны Солнцевой (1924—2016) / сост. и отв. ред. Н.Ю. Данченкова. М. : Государственный институт искусствознания, 2017. С. 186—203.
- [5] *Narayan Sh.* Dance legacy of Pataliputra. New Delhi : Publications Division, 1999.
- [6] *Byrski M.C.* Concept of Ancient Indian Theatre. Delhi : Munshiram Manoharlal Publishers, 1974.
- [7] *Tarlekar G.H.* Studies in Nāṭyaśāstra with special reference to the Sanskrit Drama in Performance. Delhi : Motilal Banarasidas Publishers Private Limited, 1975.
- [8] *Shekhar I.* Sanskrit Drama, it's Origin and Decline. Delhi : Munshiram Manoharlal Publishers, 1977.
- [9] *Mehta T.* Sanskrit Play Production in Ancient India. Delhi : Motilal Banarasidas Publishers Private Limited, 1995.
- [10] *Ватсъян К.* Наставление в искусстве театра: «Натьяшастра» Бхараты. М. : Восточная литература, 2009.

- [11] Аликханова Ю.М. Литература и театр Древней Индии. Исследования и переводы. М. : Восточная литература, 2008.
- [12] Лидова Н.Р. Драма и ритуал в Древней Индии. М. : Восточная литература, 1992.
- [13] Coomaraswamy A.K. The mirror of gestures: being the Abhinaya darpana of Nandikesvara. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1997.
- [14] Vatsyayan K. Traditional Indian Theatre. Multiple Streams. (1<sup>st</sup> ed. 1980). New Delhi : National Book Trust, 2007.
- [15] Прашастанпада. Собрание характеристик бытия («Падартха-дхарма-санграха» / пер. с санскрита, предисловие, введение, указатель В.Г. Лысенко. М. : Восточная литература, 2005.
- [16] Шентунова И.И. Сосуд: метафора бытия // Невербальное поле культуры. М. : РГГУ, 1996. С. 91—101.
- [17] Lockwood M., Vishnu Bhat A. Metatheater and Sakskrit Drama. Delhi : Tambaram Research Associates, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt.Ltd., 1994.

### References

- [1] Artaud A. *Teatr i yego dvoynik*. [*Theater and its double*]. Isaeva NV, translator. Moscow: ABCdesign; 2019. (In Russian).
- [2] Lal A, editor. *Theatres of India. A concise companion*. New Delhi: Oxford University Press; 2009.
- [3] Isayeva NV, editor and translator. *Slovo, tvoryashcheye mir. Ot ranney vedanty k kashmirskomu shivaizmu: Gaudapada, Bkhartrikhari, Abkhinavagupta*. [The word that creates the world. From Early Vedanta to Kashmir Shaivism: Gaudapada, Bhartrihari, Abhinavagupta]. Moscow: Lodomir publ.; 1996. (In Russian).
- [4] Ryzhakova SI. “Narodnyy teatr” Indii: problemy klassifikatsii i etnograficheskaya real’nost’. [“Folk Theater” of India: problems of classification and ethnographic reality]. In: Danchenkova NY, editor. *Teatr i teatral’nost’ v narodnoy kul’ture: Sbornik nauchnykh statey pamyati Larisy Pavlovny Solntsevoy (1924—2016)*. [*Theater and theatricality in folk culture: Collection of scientific articles in memory of Larisa Pavlovna Solntseva (1924—2016)*]. Moscow: State Institute of Art History publ.; 2017. P. 186—203. (In Russian).
- [5] Narayan S. *Dance legacy of Pataliputra*. New Delhi: Publications Division; 1999.
- [6] Byrski MC. *Concept of Ancient Indian Theatre*. Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers; 1974.
- [7] Tarlekar GH. *Studies in Nāṭyaśāstra with special reference to the Sanskrit Drama in Performance*. Delhi: Motilal Banarasidas Publishers Private Limited; 1975.
- [8] Shekhar I. *Sanskrit Drama, its Origin and Decline*. Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers; 1977.
- [9] Mehta T. *Sanskrit Play Production in Ancient India*. Delhi: Motilal Banarasidas Publishers Private Limited; 1995.
- [10] Vatsyayan K. *Nastavleniye v iskusstve teatra: “Nat’yashastra” Bkharaty*. [*Instruction in the art of theater: “Natyashastra” of Bharata*]. Moscow: Oriental Literature publ.; 2009. (In Russian).
- [11] Alikhanova YM. *Literatura i teatr Drevney Indii. Issledovaniya i perevody*. [*Literature and Theater of Ancient India. Research and translations*]. Moscow: Oriental Literature publ.; 2008. (In Russian).
- [12] Lidova NR. *Drama i ritual v Drevney Indii*. [*Drama and Ritual in Ancient India*]. Moscow: Oriental Literature publ.; 1992. (In Russian).

- [13] Vatsyayan K. *Traditional Indian Theatre. Multiple Streams*. (1<sup>st</sup> ed. 1980). New Delhi: National Book Trust; 2007.
- [14] Coomaraswamy AK. *The mirror of gestures: being the Abhinaya darpana of Nandikesvara*. New Delhi: Munshiram Manoharlal; 1997.
- [15] Lysenko VG, editor. *Prashastapada. Sobraniye kharakteristik bytiya* (“*Padartkha-dkharma-sangrakha*”). [*Prashastapada. Collection of characteristics of being* (“*Padartha-dharma-sangraha*”). Moscow: Oriental Literature publ.; 2005. (In Russian).
- [16] Sheptunova II. Sosud: metafora bytiya [Vessel: a metaphor for being]. In: *Neverbal'noye pole kul'tury*. [*Non-verbal field of culture*]. Moscow: RSUH Publ., 1996. P. 91—101. (In Russian).
- [17] Lockwood M, Vishnu Bhat A. *Metatheater and Sanskrit Drama*. Delhi: Tambaram Research Associates, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd.; 1994.

**Сведения об авторе:**

Рыжакова Светлана Игоревна — доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, Москва, Россия (e-mail: [SRyzhakova@gmail.com](mailto:SRyzhakova@gmail.com)). ORCID: 0000-0002-8707-3231

**About the author:**

Ryzhakova Svetlana I. — Dr. hab. hist., leading research fellow, Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Science, Moscow, Russia (e-mail: [SRyzhakova@gmail.com](mailto:SRyzhakova@gmail.com)). ORCID: 0000-0002-8707-3231