

БХАВАИ (BHAVĀI) ГУДЖАРАТА: КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ И СОЦИАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ТРАДИЦИОННОГО ТЕАТРА ИНДИИ

СВЕТЛАНА ИГОРЕВНА РЫЖАКОВА

(Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН:
Российская Федерация, 119991, г. Москва, Ленинский пр-т, д. 32а)

***Аннотация.** В статье представлен анализ истории, культурного контекста и социальных функций бхаваи — одного из традиционных театров Индии, распространенного в ряде районов западноиндийского штата Гуджарат. Он представляется немногочисленными труппами наследственных актеров, музыкантов и танцоров сообщества таргала, чей социальный статус в кастовой иерархии характеризуется некоторой двойственностью: хотя артисты связывают свое происхождение с брахманом Асаитой Тхакаром, жившим в XIV в., носят священный шнур и соблюдают ряд обычаев, характерных для брахманов, очевидно также и их небрахманское и даже весьма «низкое» социальное происхождение. Театр бхаваи был одним из важнейших культурных институтов в северных районах Гуджарата и в части Саураштры, выполнял несколько функций: развлекательную, обрядовую, дидактическую, социоинтегрирующую, был формой выражения социальной критики. В ряде мест он и поныне играет существенную роль в жизни деревень, хотя его популярность и распространенность ныне значительно сузились. На материале полевых этнографических исследований автора 2015, 2016 и 2018 гг. выявляются характер, цели и задачи театра бхаваи, социально-культурный профиль его носителей, его место в культуре и истории Гуджарата.*

***Ключевые слова:** Индия, Гуджарат, бхаваи, народный театр, касты, исполнительское искусство.*

Публикация подготовлена в рамках плана научно-исследовательской работы С. И. Рыжаковой в Институте этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН. Полевые исследования проведены в 2018–2019 гг. в рамках проекта РФФИ № 18–09–00389 «Одержимость, служение, лицедейство: о границах и взаимосвязи индивидуального транса, религиозного почитания и художественного начала в индийских артистических традициях».

***Дата поступления статьи:** 20 июня 2019 г.*

***Дата публикации:** 25 сентября 2019 г.*

***Для цитирования:** Рыжакова С. И. Бхаваи (Bhavāi) Гуджарата: культурный контекст и социальные функции традиционного театра Индии // Традиционная культура. 2019. Т. 20. № 3. С. 93–105.*

***DOI:** 10.26158/TK.2019.20.3.008*

Одна из самых сложных проблем индийской этнографии — понимание социального положения и взаимоотношений конкретных сообществ, определяемых как касты или субкасты, племена, этнические группы, религиозные общины и т.д. Индийское общество испещрено множеством форм идентичности, среди которых особенно важен сословный принцип, базирующийся на функциональном принципе *варн* и оказавшийся со временем наследственно закрепленным, и кастовый, обычно исходящий из принадлежности к *джати*, относительно эндогамных, но в повседневности взаимозависимых групп. Соотнесение реальной группы с тем и другим статусом, определение ее *джати* и *варны* часто представляет очень непростую задачу для этнографа. Картина многократно усложняется тем обстоятельством, что многие сообщества не укладываются однозначно в ту или иную ячейку, могут иметь двойные, тройные или промежуточные формы идентичности, а зачастую вообще не ассоциируются с кастовой системой, составляя параллельный мир племен, мигрантов (как парсы, сидди) или других социальных единиц Индии. Закрепление за ними той или иной формы идентичности часто решается отнюдь не по этническим, языковым или культурно-этнографическим принципам, но в связи с политической целесообразностью или необходимостью.

Особенно динамичны как статусы, так и отношения групп или сообществ, занятых в области искусства и отправления культов: сказителей, музыкантов, актеров, танцоров и разнообразных обрядовых специалистов. Выполняемая ими социальная функция медиаторов ставит их в своеобразное промежуточное положение между «высокими» и «низкими», «чистыми» и «нечистыми» группами, позициями и ситуациями.

Важнейшая особенность индийского общества — закрепление профессиональной специализации в определенных сообществах — касается и исполнительского искусства, танца, музыки, театральных представлений. Художественные знания

и навыки, поэтические сочинения распространяются, образуют некоторое общее информационное пространство, но в определенном контексте они «присваиваются» конкретными группами с последующим закреплением его как наследственной профессии¹.

Как правило, актеры, музыканты, танцоры относятся к «низким» и «очень низким» группам внутри сословной и кастовой систем. Однако есть случаи, когда артисты относят себя к высшим сословиям — кшатриям и брахманам, соблюдают ряд предписаний, характерных для этих статусов, и пользуются соответствующим отношением к себе. Самыми яркими тому примерами могут быть наследственные семьи Шарма из области Брэджд в традиции *наутанки* и *сванг*, а также семьи, носящие титулы или фамилии Мишра и Шукла из центральных районов Уттар-Прадеша — исполнители *катхака*. Они считаются брахманами-перформерами, что, однако, находится в противоречии с брахманической идеологией. Может ли такое быть? Возможно, наличие таких групп — результат известного процесса, названного антропологом М. Н. Шринивасом санскритизацией с повышением социального статуса в результате осознанных и целенаправленных действий. Но возможна и ситуация освоения профессии перформеров членами иного сообщества, выполнявшего ранее другие социальные функции. Проще говоря, то ли это брахманы, ставшие каким-то образом артистами, то ли артисты, ставшие каким-то образом брахманами. Здесь возникают дополнительные вопросы, и прежде всего где лежит и в чем выражается граница между «являться» и «считаться» брахманом?

Весьма показательным случаем сопряжения варновых и кастовых статусов и формирования гибридной идентичности является традиция *бхаваи* — театр, представляемый традиционными труппами, которые расселены в центральных и северных районах Гуджарата. Изложенный ниже материал был собран мною в ходе этнографических экспедиций 2015–2018 гг.

¹ Это хорошо показано в работах Маргарет Уолкер в отношении истории танцевального стиля катхак, его эволюции и образования наследственных семей во второй половине XIX — начале XX в. [Walker 2016].

Научная литература о бхаваи немногочисленна; в той или иной мере к нему обращались в своих обобщающих работах историки индийского театра Суреш Авастхи [Awasthi 1984, 23–46], М. Л. Варадпанде [Varadpande 1992], Капила Ватсыян [Vatsyayan 1980], а также авторы статей, посвященных народному театру, культуре и литературе штата Гуджарат. Весьма ценна и информативна обобщающая работа Шудхи Десаи [Desai 1972]. Существенные аспекты бхаваи раскрываются в статье теолога и исследователя социальных процессов Себастьяна Ваза [Vaz 2014].

Прежде всего, уточним: бхаваи ныне именуются две различные исполнительские традиции, распространенные на территории соседних штатов Раджастан и Гуджарат, а также и в Мадхья-Прадеш [Emigh 2002, 63]. Роднит их, пожалуй, только то, что обе они закреплены за определенными социальными сообществами, они наследственны. Бхаваи Раджастана — это акробатические номера, подобные цирковым выступлениям традиционных трупп, объединяющих мужчин и женщин, ныне практически полностью ушедшие на профессиональную сцену под сень региональных, общеиндийских и международных фестивалей. В них нет никакого повествования. Этот бхаваи легко узнать по множеству (до одиннадцати) горшков, которые танцор водружает себе на голову, одновременно вставая на стеклянные стаканы или на лезвия кинжалов, он демонстрирует чудеса гибкости, доставая лежащие на полу предметы зубами и веками, одновременно приплясывая и держа на голове сосуды. Бхаваи Гуджарата, о котором пойдет речь в данной статье, сложился как профессиональный театр со своим набором пьес, своеобразным характером представления и особым оркестром.

Театр бхаваи распространен в северных районах (главным образом вокруг г. Унджха) и ряде районов полуострова

Саураштра штата Гуджарат и известен профессиональным театральным режиссерам и артистам. Представления носят светский и во многом развлекательный характер, но имеют ритуальный контекст: предварительная музыкальная, танцевальная и драматическая части посвящены богам (прежде всего Ганapati, Кали, Амбике и Бахучаре), разыгрываются ночью, часто в рамках храмовых праздников. Особенно отчетливо это видно в таком обязательном элементе бхаваи, как *Кали-но-веш*, — явление актера в облике богини Кали с сосудом на голове, в котором горит огонь. Сценарии передаются изустно; некоторые из них впервые были записаны в XIX в. с целью «улучшения», «окультуривания» самого жанра². О сложности четко и однозначно определить классификационную принадлежность театров типа бхаваи писал известный исследователь индийского театра Рустом Бхаруча [Bharucha 1993, 7, 79–89].

ТЕРМИН БХАВАИ КАК ОБОЗНАЧЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

Происхождение и смысл названия *бхаваи*, как и наименования других исполнительских традиций и жанров, представляет большой интерес, однако следует помнить об условности всех обозначений. Для индийской культуры чрезвычайно характерно множество терминов, которыми обозначается одна и та же традиция, как и наоборот, применение одного термина к разным традициям. Это показывает, например, проделанное нами исследование обозначения *Рыжакова* [Рыжакова 2016] и работы канадской исследовательницы Маргарет Уолкер о *катхаке* [Walker 2016].

Этимология слова *бхаваи* кажется прозрачной и понятной. Очевидно, что корнем здесь является санскритское слово *бхава* с чрезвычайно насыщенной семантикой — «эмоция», «чувство», «психическое состояние», «выразительность». Бхава — важная и сложная категория

² Социальный реформатор Рао Сахей Манипатрам Рупрам Мехта (1829–1891) был, возможно, первым, предпринявшим попытку «очищения» бхаваи от «грубости». Он собрал ряд пьес и опубликовал их в сильно отредактированном виде в 1874 г. в книге «Бхаваи Самграх». Здесь каждое из действий изъято из своего изначального исторического и социального контекста и преобразовано в «зачищенную, замороженную популярную форму представления для потребления средним классом» [Joshi 2009, 361]. Однако, как пишет Джхавери, «...эти благие намерения не принесли плодов, и драма не была улучшена» [Jhaveri 1924, 182–183].

в театральной теории и в философии Индии. Суффикс *-āi* в североиндийских языках весьма продуктивен; здесь он, по-видимому, выступает маркером некоторого процесса, продолжительного действия (сравним *сунаи* — «слушение», *пархаи* — «преподавание, обучение, произношение вслух», *чудаи* — «сексуальное совокупление»). То есть речь идет, возможно, о «<представлении>, создающем или имеющем дело с разными эмоциями», так сказать, «эмоционалка», «некто (или те, кто) возбуждающее различные чувства и состояния» [Emigh 2002, 63].

Однако есть и ряд других интерпретаций. Одни мои информанты предлагали версию происхождения слова *bhavāi* от *bhāva-vahī*, «...то <представление, или ремесло>, которое оседлало эмоции», т.е. искусство управлять эмоциями, состояниями, уметь их разделять и смешивать, владеть ими. Другие возводили это слово к иному корню: *bhav* — «мир, вселенная», откуда, по их мнению, происходит составное слово *bhav-vahī* — «запись, фиксация всего, что творится в мире». Третьи предлагали совсем маловероятную лингвистически, но вполне мотивированную с содержательной точки зрения версию происхождения слова *бхаваи*: от составного слова *bhav-āyi*, или *bhū-āyi* — «мать мира, вселенной», «мать бытия», где *āyi* или *āi* — «мать», а именно богиня Амба, с которой связан один из главных священных культов Гуджарата.

Известны и другие обозначения данного театра Гуджарата, и прежде всего *веша* (в данном случае означает «сюжет, пьеса, история») и *сванг* (буквально «поднятие», «движение вверх», «качание»); последнее понятие стало обозначать широко распространенный жанр популярного народного театра северных индийских штатов, особенно Уттар-Прадеша (известные труппы существуют в области Брадж, в Матхуре) и Харьяне.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ПРИНАДЛЕЖНОСТЬ РЕМЕСЛА

Бхаваи до сих пор всецело находится в руках традиционных трупп, наследственных семей актеров, музыкантов и танцоров, владеющих игрой на определенных музыкальных инструментах, танцевальными и драматическими навыками и знающих наизусть несколько десятков пьес.

Это представители каст (или подкаст), называющихся *наяк* (*nayak*), *вьяс* (*vyas*) и *бходжак* (*bhojak*), объединяющихся под общим именем сообщества или касты *таргала* (*targala* или *taragala*), что нередко поясняется моими информантами как «трехсоставность» (здесь и ниже записи из личного архива автора). Есть, однако, и другие варианты объяснения значения этого слова, например, «тринадцать <сообществ>», имеющих право принимать трапезу вместе.

Различия между *наяками*, *вьясами* и *бходжаками*, как оказалось, отчасти имеют региональный характер: в то время как *наяки* и *бходжаки* расселены в Северном Гуджарате, хорошо осведомлены друг о друге, *вьясы* — жители более отдаленных районов Саураштры, Сурендранagara и западнее. *Наяки* практически не встречаются с ними. Второе различие оказалось конфессиональным: *бходжаки* могут быть *джайнами*, и также они обслуживают *джайнские* семьи. Численно их меньше, чем *наяков* и *вьясов*.

Как и в случае с большинством других перформеров в Индии, их социальный статус весьма низок. Джон Эмиг пишет о представляющих *бхаваи* как о странствующих, бродячих труппах [Emigh 2002, 63], что означает низкий, маргинальный или внекастовый статус этих сообществ. Однако в культурной памяти самих *таргала* имеется легенда об их смешанном происхождении, возводящая формирование *бхаваи* в современном нам облике к конкретному создателю, брахману по имени Асаита Тхакар, жившему в XIV в.

С VI по XIV в. территория современного Гуджарата была областью существования высокой санскритской культуры (здесь жили и творили драматурги Бходжа, Хемачандра, Сомешвара, Рамачандра) и племенной культуры (в VII в. сюда переселяются пастушьи группы гурджаров, которые приносят совершенно другой уклад жизни). В это время здесь закладывается основа чрезвычайной социальной дробности. Постепенно формируется множество локальных групп со своими общинными, экономикой, языками, литературой и культурой. В религиозном отношении общество современного Гуджарата состоит из *джайнов*, разнообразных, отличающихся друг от друга индуистских,

мусульманских и исламизированных групп и зороастрийцев-парсов.

В XIII–XIV вв. складывается основа языка гуджарати, выросшего из пракрита шаурасени, на котором создаются такие литературные сочинения, как *раса*, *расака*, *пхагу*, различные формы джайнской литературы. В связи с распространяющимся культом Кришны у племен абхиров, сарьятов и вришниеи формируются танцы, которые тоже называются *раса*. Они распадаются на множество подвидов (например, *палараса* — с хлопками, *лакутараса* — с палочками).

Легенда о происхождении театра бхавай переносит нас в эпоху средневекового Гуджарата и погружает в сложные взаимоотношения представителей разных сообществ — брахманов *аудичхья* и гораздо более низких по статусу землевладельцев *канби*, служащих *коли* и каких-то актерских сообществ (чьи кастовые имена мы не знаем).

Брахманы *аудичхья* ведут свое происхождение с XII в., «золотой эпохи» в истории будущего Гуджарата, времени

правления царя Джайясимха Сиддхараджа, четвертого из Раджпутской династии Соланки (годы его царствования примерно 1094–1143 гг.). Территория его царства охватила значительную область, достигнув Сападкхетры (Самбар, современный Аджмер) на севере, включала часть Конканского побережья на юге и граничила с Бунделькхандом на востоке. Княжество охватило область Катч на западе, Саураштру, Лаат (Южный Гуджарат), Мевар, Марвар, Мальву и Самбхар. Джайясимха сохраняется в эпической памяти как доблестный воин, благородный и мудрый правитель, знаток и покровитель искусств. Согласно преданию, именно он пригласил сюда 1001 брахмана из Варанаси для регулярного культового служения Шиве в образе лингама с тысячей обликов, *сахасралингама*, около священного озера. Потомки тех брахманов-жрецов, обосновавшись здесь, и стали известны как гуджаратские брахманы *аудичхья*.

Канби — обширное сообщество крестьян, формально относящееся к шудрам, однако классово различающееся: здесь



Вагхела Рамеш Прагджибхай в роли Пинглы.
Vaghela Ramesh Pragjeebhai in the role of Pingla.



Вьяс Канубхай Гангарамбхай в роли Кавираджа.
Vyas Kanubhai Gangarambhai in the role of Kaviraja.

Представление пьесы «Раджа Бхартхари-ну-веш» в жанре бхавай на фестивале 8th Theatre Olympics. Нью-Дели, 2018 г. Фото автора

Presentation of the Bhavai play "Raja Bhartari Nu Vesh" at the 8th Theatre Olympic Festival. New Delhi, 2018. Photo by the author

есть как деревенская беднота, так и люди зажиточные и даже правители небольших областей. Со временем канби приняли титулы *патиदार* и *патель*, ставшие гораздо более распространенными в настоящее время, в то время как имя *канби* воспринимается ныне как несколько оскорбительное. Канби экономически были довольно самостоятельны, у них была распространена коллективная система собственности *махалвари* или *нарва*. Они почитали матерей-богинь, не были вегетарианцами и имели традицию выкупа за невесту.

Коли в Гуджарате представляли собой относительно небольшую социальную группу профессионального воинства с системой собственности по типу *заминдари*, испытавшей большое влияние колониальных властей. К концу XIX в. коли трансформировались и в переписях населения стали фигурировать как одно из так называемых «криминальных племен» — *criminal tribe*.

Легенда о происхождении бхаваи, передаваемая изустно, гласит, что некая Ганга, дочь Хемала Пателя, правителя из числа канби в небольшом княжестве Унджхи, была похищена мусульманским наместником (*субедаром*) Джаханом Розом из клана Кхилджи. Семейный жрец Пателя Асаита Тхакар, брахман аудичхья, известный своим искусством общения и артистизмом, был отправлен вызволить девушку из плена. Он пошел к похитителю, пел для него, завоевал доверие и, наконец, заявил, что Ганга — его дочь, и потребовал вернуть ее. Тогда хитрый субедар, будучи хорошо осведомленным в кастовых нормах, сказал: «Хорошо, я верну ее тебе, только ты сядь и поешь вместе с ней». Асаита Тхакар сел и поел, и девушку вернули, однако он был исключен из своей касты, поскольку «осквернил» себя едой с девушкой, принадлежащей формально к сословию шудр. Вынужденный искать себе новое жилище и новый род деятельности, Асаита начал создавать пьесы, привлекал театральных актеров, *катхакаров*, сказителей эпических историй и принял реформу их театра. Считается, сам Асаита написал 360 пьес — *веша* (что буквально, видимо, означает «одежды, облачения»), из которых сохранилось 60 [Emigh 2002, 63]. Одна из них датируется 1360 г. Сформированные или серьезно

реформированные им труппы и составили основу бхаваи (Bhavāi) как особого театра; перформеры же стали известны как *бхавайя* (Bhavaiya), «те, кто представляет бхаваи».

Согласно легенде, Хемал Патель пожаловал ему землю, назначил финансовую поддержку и выдал свою дочь Гангу за него замуж. То ли потомки брака от Ганги и Асаиты — три их сына, то ли все назначенные им артисты, ощущавшие себя его духовными «детьми», стали кастой таргала. Они считают себя брахманами, но имеют повседневные привычки промежуточного характера. Многие из них неграмотны, что едва ли возможно для брахманов. Согласно статистике 1901 г., в Бомбейском президентстве, куда входила значительная территория современного Гуджарата, насчитывалось 12 889 представителей бхавайя [Kirparam 1988, 222]. Существуют в Гуджарате и брахманы касты тхакар, которые отличны от таргала и не занимаются театральным ремеслом.

Унджха считается родиной театра бхаваи; по сей день здесь в округе существуют некоторые труппы. Главным



Актер бхаваи из труппы «Шри Хирджи энд Кешав Сарвад Локк Бхаваи Мандал». Саураштра, Гуджарат, 2000 г. Фото из коллекции Бхаратбхай Вьяса
Bhavāi actor from the troupe Sri Hirjee and Keshav Sarvad Lokk Bhavāi Mandal. Saurashtra, Gujarat, 2000. Photo from the collection of Bharatbhai Vyas

коллективным патроном бхаваи являются две касты [Kirparam 1988, 223]: канби, более известная ныне как патидар или патель, и коли, которые, как считается, приютили изгнанного Асаиту Тхакара [Jhala 2009, 69–71].

Труппы бхаваи кроме разыгрывания представлений могут заниматься и другими профессиями — сельским хозяйством, мелким предпринимательством, торговлей. Важная черта этих трупп — мобильность. Они заняты примерно в течение шести или восьми месяцев в году: в период муссона представлений нет, и актеры остаются дома.

ТРАДИЦИОННОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ БХАВАИ

Передвижение трупп не бывало хаотичным, оно организовывалось по определенным правилам. Группу артистов приглашали на то или иное событие, или же они сами шли в деревню, где имели право выступить по меньшей мере раз в году. Жители каждой из деревень ожидали появления артистов, которых размещали по домам, и организовывали их жизнь и быт на разное количество дней. Согласно данным моего информанта Арчана Триведи, это могло длиться до 15 *титхи* — лунных суток: календарь пребывания всегда рассчитывается и согласовывается. В других случаях таргала живут в одной деревне два-три дня и уходят с некоторой денежной суммой [Kirparam 1988, 223]. Представители всех каст и сообществ деревни объединяют свои усилия: одно домохозяйство снабжает артистов молоком, другое едой, в третьем они ночуют, и т.д. Таргала выполняют некоторые обрядовые действия: так, наяков просят развязать свадебные узлы, дать имя младенцам, рожденным в течение года. Само театральное представление — важная, но далеко не единственная задача для исполнителей бхаваи.

Как и многие другие драматические формы, бхаваи сочетает элементы развлечения, комедийность, с серьезным культовым «облачением» и «ядром». Таргала имеют трех божественных покровителей: это общеиндийский бог Ганеша, с обращения к которому начинаются все действия, Амба, важнейшая богиня, аналог Дурги, почитаемая в Гуджарате, особенно в его северных и центральных

районах, и Бахучара-мата — богиня, покровительствующая, среди прочего, людям промежуточной природы — гермафродитам, а также и актерам, особенно тем, кто исполняет женские роли. Главный храм Бахучары находится в районе Мехсана. Кроме того, таргала почитают богиню Кали, чьи образ и некоторые функции нередко сливаются с Амбой (которая имеет две религиозные «аффилиации» — индуистскую и джайнскую) и Бахучарой. Любопытно, что благодаря последней таргала «освобождены» от необходимости подавать милостыню *хиджра*, сообществу гермафродитов, в которое также входят и другие люди со сложной или неоднозначной сексуальной идентичностью. Как рассказал мне Арпан Наяк, согласно обычаю, хиджра не имеют права просить и получать деньги, даже самую малую сумму, от наяков: это им запрещено богиней Бахучарой, с которой и хиджра, и наяки связаны тесными связями. То есть получается, что в религиозно-культовом отношении они своего рода «братья». Дело в том, что Бахучара покровительствует актерам, помогая им принимать женскую роль и потом возвращаться к своей мужской ипостаси «безболезненно» и без всяких последствий. Интересна также вера наяков в то, что среди них никогда не рождаются люди-хиджры (т.е. с признаками гермафродитизма, что вряд ли правда, но чем наяки гордятся). Нередко артисты в начале театрального сезона принимают обеты целомудрия перед образом богини.

Представление разворачивается под открытым небом и часто вблизи какого-либо храма, в храмовом дворе или неподалеку в отдельном освященном ритуалом пространстве *паудх*, или *паурх*. Особенно много зрителей собирается на бхаваи во дворе храма Амбаджи около Маунт Абу, разыгрываемое в рамках празднования Наваратри, «девяти ночей», в осенний месяц картик; это время вообще считается особо благоприятным.

Наяк — название как касты, так и главы труппы бхаваи. Его символы — бамбуковый шест, который втыкается в землю перед началом представления, меч, которым он обрисовывает круг арены, и *бхунгал* — длинная (обычно 4 фута, или почти полтора метра) узкая медная труба

с громким и гулким звуком. Актеры труппы в нее перед тем, как войти в деревню, возвещая о своем появлении. Звуком бхунгала знаменуется начало представления вскоре после захода солнца.

Музыканты рассаживаются. Кроме бхунгала в оркестре имеются *джанджха* (цимбалы), *наваджа* (струнный инструмент, подобный *саранги*, более старый), позднее появились *саранги*, барабаны *паххавадж* и/или *табла*, может быть и фисгармония. Музыка всегда звучит в начале представления, затем периодически во время танцев.

Перед тем как начать действие, актеры собираются около глиняного сосуда и нарисованного на земле знака трезубца — символа богини. Подносят красный порошок (*кум-кум*) светильнику как символу богини Амбы, поют приветственную песню — *гарби*.

Наяк выходит из гримерной и мечом прочерчивает большой круг, отмечая таким образом арену — *чаچار* или *подха*, — на которой и будет разворачиваться представление. Так возникает священное пространство, в отношении которого все соблюдают определенные правила поведения. Зрители рассаживаются вокруг, оставляя проход для актеров. В других случаях может сооружаться и небольшая сцена, деревянная платформа, где вешается ткань, служащая занавесом.

Выходит цирюльник, он держит светильник, который горит все время представления, туда подливают масло. Музыкальная прелюдия посвящена богине Амбе. Затем звучит мелодия, маркирующая выход актера, — *аванун*, при этом бхунгал играет особенно громко. Выходит актер, закрывающий лицо блюдом с нарисованной на нем свастикой, — это Ганеша; для него звучит приветственная песня. Потом выходит актер, играющий богиню Кали: он танцует с двумя зажженными светильниками, держа их в руках. Богиня в облике актера благословляет всех собравшихся, их домашних и их скот. Вместо богини Кали может представляться брахман-но-веш. Затем, когда этот актер уходит, выходит *джутхан* или *рангло* — шут и исполняет свою роль джутхан-но-веш.

Потом, обычно уже после полуночи, начинается собственно заявленное представление — *веш* или *веша*. Как правило,

за одну ночь показывается от шести до пятнадцати сюжетов. Особенно популярны истории «Джханда дхулан» (неудачная любовная история мусульманского парня и жены купца-хинду из касты бания), *каджуду* (неравный брак, где жених гораздо старше невесты), Канна-гопи (история Кришны и пастушек), романтические легенды и предания, пьеса о *сати* Джасмы Одан. В конце всегда звучит тема воздаяния, а боги восстанавливают справедливость. Повествование разворачивается посредством песен, диалогов, монологов в прозе и поэтических, танцев; звучит смешанная речь на гуджарати с примесью хинди, урду, марвари. Актеры выходят из гримерной, идут пританцовывая к арене, неся небольшие светильники. Наяк и шут постоянно находятся на арене, комментируют действие, вмешиваются в него. Ход повествования то и дело украшается танцем, где в роли танцовщиц выступают также юноши-таргала. В их танцевальной манере присутствует смесь различных элементов, представленных в зависимости от вкуса и квалификации руководителя труппы. Юмор — важная часть всех пьес, в том числе и историй о богах. Изображаются представители всех сословий: цари, цирюльники, точильщики ножей, продавцы браслетов, воры, цыгане-банджара, факиры, *садху*. Звучит социальная критика, высмеиваются представители высших каст, кастовая сегрегация. Традиционно представление длится до раннего утра.

БХАВАИ В XX в.: ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИИ

Очевидные перемены начали происходить с бхаваи в самом конце XIX в. В это время, с одной стороны, появляется и распространяется коммерческий театр, а с другой — усиливается идейный водораздел между «высокой» и «низкой» культурами. Укрепляется доминирующая позиция ценностей и морали вишнуйских и отчасти джайнских общин, жанр же бхаваи и связанный с ним культ Бахучары-маты (см. об этом подробнее: [Sheikh 2010, 84–99]) получают «приписку» к «низкому» сегменту. Себастиан Ваз подробно описывает эти социальные перемены в Гуджарате, сопровождавшиеся распространением концепции «народного», стремлением к «очищению нравов»

и рождением идеи «возрождения древности» [Vaz 2014, 61–62].

Были предприняты попытки «очищения», «дисциплинирования» бхаваи путем изъятия «вульгарных» черт, преобразования в рамках вкуса и ценностей среднего городского класса викторианской эпохи конца XIX — начала XX в. Несколько позднее, в 1950-е гг., бхаваи начинают приспосабливать к профессиональной театральной сцене, что делали участники левого по политической направленности движения IPTA (Indian People's Theatre Association): Кайлаш Пандья в своих экспериментальных спектаклях использует элементы бхаваи, Дина Ганди в постановке «Мина Гурджари» (1953) наряду с ролью «шута», *рангло*, вводит роль *рангли* — женщины, шутихи. Позднее старшая сестра Дины, Шанта Ганди, создала спектакль «Джасма Одан» (1968), также с использованием бхаваи. На основе бхаваи ставились в Гуджарате и мюзиклы. Отсылка к бхаваи содержалась в гуджаратском фильме «Bhavni Bhavai» (1980) режиссера Кетана Мехты, посвященной серьезной теме неприкасаемых и жертвенности.

С другой стороны, как указывает Себастьян Ваз, происходила «экзотизация» облика этого театра и его персонажей, деконтекстуализация представления и его фиксация как образца «народного искусства», «реликта прошлого», «замораживание» некоторой избранной формы или вычленение отдельных элементов и приспособление их к идеям современных театральных режиссеров [Vaz 2014, 59].

Свой взгляд на бхаваи обратила Академия Сангит натак (Sangeet Natak Akademi) в Нью-Дели, задачами которой являются исследование и популяризация традиционных исполнительских искусств Индии. Уже на первом ее семинаре по драме в 1956 г. подняли тему бхаваи; примечательно, что это была единственная народная театральная традиция, которую обсуждали тогда столь долго и специально. Прозвучали две точки зрения. В то время как Дина Ганди высказала мнение, что бхаваи исчезает и его надо спасать путем создания исследовательских центров, широкого образования и проведения тренингов, известный режиссер Эбрахим Алкази был против всякой «интервенции» в пространство этого театра. Он считал, что это

не улучшит саму театральную форму, но скорее приведет к ее ликвидации, поскольку никто толком не знает, какие именно перемены будут полезны для бхаваи и ее артистов в новых, быстро меняющихся обстоятельствах современной Индии (см. об этом подробнее: [Bharucha 1996, 78–81]). Очевидно, что не художественные особенности, но социокультурные и экономические обстоятельства организации представлений оказывают критическое влияние на само существование бхаваи [Dharwadker 2005, 325].

С бхаваи пыталась экспериментировать Академия исполнительских искусств Дарпана (Darpana Academy of Performing Arts) в Ахмедабаде, созданная в 1949 г. Мриналини и Викрамом Сарабхаи (ныне ею руководит Маллика Сарабхаи). Бхаваи, как и народные танцы и драма, входят в область художественного и социального интереса Академии Дарпана, в целом ориентированной на занятия классическими индийскими танцами, прежде всего *бхарата-натьям*, *кучипуди*, *катхакали*. Исследованием и использованием бхаваи здесь занимались Кайлаш Пандья, руководитель драматического подразделения Академии Дарпана и один из основателей движения IPTA, и Дамини Мехта, первая женщина, обратившаяся к исполнению и пропаганде бхаваи.

Одной из миссий Дарпаны провозглашено создание оригинальных аутентичных проектов, в которых использование традиционных жанров исполнительского искусства помогало бы делу развития ущемленных социальных групп и позитивным социальным переменам. Так, в 2007–2008 гг. Дарпана пыталась приспособить бхаваи к распространению медицинских знаний и гигиены среди племени ратхва в Чххота Удайпуре — южном районе Гуджарата; главной целью была борьба с высокой смертностью новорожденных и рожениц [Darpana 2008, 36].

Эта инициатива была поддержана организацией Artventure (Сингапур) и Академией бхаша. Однако результат эксперимента по использованию бхаваи здесь вызвал серьезную критику как своего рода культуртрегерство (см., например: [Vaz 2014, 63–64]). Этот опыт был обречен на неудачу как из-за самой постановки проблемы, постулирующей «отсталость» повседневной жизни ратхвов, изобилие

в их представлениях «предрассудков», так и из-за того, что среди ратхвов бхаваи никогда не существовало. Таким образом, чужие навыки (современные гигиенические нормы) пытались привить им с помощью чуждой же художественной формы (бхаваи).

Сталелитейный концерн «Тата» использовал бхаваи для представления одной из своих новых автомобильных новинок; Индийская ассоциация зубных врачей прибегала к представлению бхаваи для пропаганды гигиены и борьбы с жевательными смесями. Элементы бхаваи можно иногда увидеть в публичных выступлениях социальных активистов, в городском уличном театре. Но в основном бхаваи используется как своеобразный культурный реликт ушедшей эпохи.

Ныне нет государственных или частных заведений, где бы учили бхаваи. Интерес к нему остается в основном инструментальным, нацеленным на использование этой формы представления для социальной работы или как бренда для репрезентации штата Гуджарат. Так, в 2012 г. в английском театре «Глобус» театральная труппа режиссера Сунила Шанбага, которую консультировал Арчан Триведи, представила спектакль в духе бхаваи с использованием многих традиционных элементов — ритмики, движений, атрибутики, ролей. Однако это не были традиционные артисты таргала, которые лишь иногда выступают на театральных фестивалях Индии, например, на Театральном олимпе в Нью-Дели, в Национальной школе драмы в феврале 2018 г., где режиссером выступил Кану Патель.

Итак, в настоящее время лицо постепенное, хотя и не полное исчезновение как традиционного пространства представления бхаваи, так и деятельности трупп. По-видимому, в начале XXI в. существует около трех десятков регулярно действующих трупп (притом что в середине XX в. они исчислялись сотнями), которые выступают по приглашению

деревенских и реже городских *панчаятов* (советов, выполняющих, среди прочего, и административную функцию).

В ходе непосредственного знакомства с тремя труппами я выяснила, что традиция передачи бхаваи как ремесла внутри семей постепенно исчезает: молодое поколение няяков и вьясов выбирает иные сферы деятельности. Представление бходжаков я до сих пор не видела. Тем не менее еще остаются люди среднего и старшего поколения, прекрасно владеющие навыками этого искусства и способные рассказать о смыслах и значении всех артефактов (главный среди которых — духовой инструмент бхунгал), а некоторые прогрессивные театральные режиссеры находят способ ввести бхаваи в репертуар профессиональных трупп.

Изобилие информации, в том числе эмоционально насыщенной, уплотнение информационного поля в настоящее время привели к тому, что таргала перестали, так сказать, быть единственными бхавайя, и уж во всяком случае в ситуации города. И сегодня, в 2019 г., продолжает быть верным утверждение Джеймса Брэндона 2002 г., что «за последнее время не произошло тех принципиальных перемен, которые бы проторили дорожку для возрождения бхаваи; остающиеся исполнители продолжают бороться за свое существование» [Brandon 2002, 83].

Бхаваи — театр ситуации, непосредственного и довольно длительного контакта между людьми играющими и воспринимающими. Перенести на профессиональную сцену такое невозможно: неизбежно произойдет «экзотизация», редукция и опошление действия. Современная городская элита Гуджарата, образовывая и «спасая» фольклорную традицию, по сути дела, формирует из нее новый «продукт», который лишь отчасти и весьма формально имеет отношение к бхаваи как к целому социально-культурному институту, уже во многом ушедшему в прошлое.

Источники и материалы

Brandon 2002 — Brandon J. The Cambridge guide to Asian theatre. Cambridge, 2002.

Darpana 2008 — Darpana. The acting healthy project, viewed on 11.06.2019. URL: <http://darpana.com/files/Acting.pdf> (дата обращения: 15.06.2019).

Emigh 2002 — Emigh J. Bhavai // South Asian folklore: An encyclopedia / Ed. by M. A. Mills, P. J. Claus, S. Diamond. New York; London, 2002. P. 63.

Kirparam 1988 — Kirparam B. Hindu castes and tribes of Gujarat. Vol. I. / Ed. by J. Campbell (Originally published in 1901 as: Gazette of

the Bombay Presidency. Vol. IX. Part I: Gujarat population: Hindus). Gurgaon, 1988.

Shri Nayak 2015 — Shri Nayak Baldevbhai D. and his troupe from Kalol, Gujarat perform at the Kathakar International Storytellers Festival at the IGNCA in Delhi, 31 January 2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rFjQaylC8F8> (дата обращения: 15.06.2019).

Исследования

Рыжакова 2016 — Рыжакова С. И. «Песни якшей» и игры людей: социальные и культурные особенности традиции якшагана Карнатаки (Южная Индия) // Этнографическое обозрение. 2016. № 6. С. 136–155.

Awasthi 1984 — *Awasthi S.* Indian theatre // McGraw-Hill encyclopedia of world drama. Vol. 3 / Ed by S. Hochman. New York, 1984. P. 23–46.

Bharucha 1993 — *Bharucha R.* Theatre and the world: Performance and the politics of culture. London, 1993.

Bharucha 2002 — *Bharucha R.* Notes on the intervention of tradition // The twentieth century performance reader / Ed. by M. Huxley, N. Witts. London, 2002. P. 72–84.

Chandarvarker 1973 — *Chandarvarker P.* Bhavai: A type of folk drama of Gujarat // Folklore (Calcutta). 1973. № 14 (6). P. 217–223.

Desai 1972 — *Desai S. R.* Bhavāi. A medieval form of ancient Indian dramatic art (Natya) as prevalent in Gujarat. Ahmedabad, 1972.

Dharwadker 2005 — *Dharwadker A. B.* Theatres of independence: Drama, theory and urban performance in India since 1947. Iowa City, 2005.

Jhala 2009 — *Jhala J.* The Taragada Bhavaiya contribution to the making of Hindu identity in Saurashtra // Popular culture in a globalised India / Ed. by M. Gokulsing, W. Dissanayake. Abingdon, 2009. P. 69–81.

Sheikh 2010 — *Sheikh S.* The lives of Bahuchara Mata // The idea of Gujarat: History, ethnography and text / Ed. by S. Edward, A. Kapadia. New Delhi, 2010. P. 84–99.

Varadpande 1992 — *Varadpande M. L.* History of Indian theatre. Vol. 2: Loka Ranga. Panorama of Indian folk theatre. New Delhi, 1992.

Vatsyayan 1980 — *Vatsyayan K.* Traditional Indian theatre. Multiple streams. New Delhi, 1980.

Vaz 2014 — *Vaz S.* Cultural elites and disciplining of Bhavai // Economic and political weekly. 2014. Vol. XLIX. № 7. February 15. P. 59–66.

Walker 2016 — *Walker M.* India's Kathak dance in historical perspective. New York; London, 2016.

© С. И. Рыжакова, 2019

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Рыжакова С. И. <https://orcid.org/0000-0002-8707-3231>

Доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Центра азиатских и тихоокеанских исследований Института этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН: Российская Федерация, 119991, г. Москва, Ленинский пр-т, д. 32а; тел.: +7 (495) 938-17-47; e-mail: sryzhakova@gmail.com

THE BHAVĀĪ OF GUJARAT: THE CULTURAL CONTEXT AND SOCIAL FUNCTIONS OF TRADITIONAL INDIAN THEATER

SVETLANA I. RYZHAKOVA

(N. N. Miklukho-Maklay Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences:
32a, Leninskiy av., Moscow, 119991, Russian Federation)

Summary. This article analyzes the cultural context and social functions of *Bhavāī*, the traditional theater of India from the state of Gujarat. *Bhavāī* is performed by small groups of the Targala caste community, whose social status is characterized by some duality. Although the artists associate their origin with the Brahman Asait Thakar, who lived in the 14th century, wear a sacred cord and follow a number of typical Brahman customs, it is also obvious that they are of very low social origin. *Bhavāī* theater was one of the most important cultural institutions in the northern regions of Gujarat and in part of the Saurashtra Peninsula. It performed several functions — entertainment, ceremonial, didactic, social integrating — and served as a form of social criticism. *Bhavāī* still exists today, although its popularity and pervasiveness have narrowed considerably. This article discusses the outlook of *Bhavāī* theater, its socio-cultural profile, and the position of this tradition in the culture and history of Gujarat; it is based on the author's field research in Gujarat in 2015, 2016 and 2018.

Key words: India, Gujarat, folk theatre, castes, performing arts.

Acknowledgements. The publication was prepared as part of S. I. Ryzhakova's research program at the N. N. Miklukho-Maklay Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences. Field studies were carried out in 2018–2019 within project No. 18–09–00389 of the Russian Foundation for Basic Research “Obsession, service, mummery: About the borders between, and the relationship of, individual trance, religious worship and Indian artistic traditions”.

Received: June 20, 2019.

Date of publication: September 25, 2019.

For citation: Ryzhakova S. *Bhavāī* of Gujarat: one traditional Indian theatre's cultural context and social functions. *Traditional culture*. 2019. Vol. 20. No. 3. Pp. 93–105. In Russian.

DOI: 10.26158/TK.2019.20.3.008

References

- Awasthi S.** (1984) Indian theatre. In: McGraw-Hill encyclopedia of world drama. Vol. 3. Ed. by S. Hochman. New York. Pp. 23–46. In English.
- Bharucha R.** (1993) Theatre and the world. Performance and the politics of culture. London. In English.
- Bharucha R.** (2002) Notes on the intervention of tradition notes on the intervention of tradition. In: The twentieth century performance reader. Ed. by M. Huxley, N. Witts. London. Pp. 72–84. In English.
- Chandavarker P.** (1973) *Bhavai*: A type of folk drama of Gujarat. *Folklore* (Calcutta). 1973. No. 14 (6). Pp. 217–223. In English.
- Desai S. R.** (1972) *Bhavāī*. A medieval form of ancient Indian dramatic art (Natyā) as prevalent in Gujarat. Ahmedabad. In English.
- Dharwadkar A. B.** (2005) Theatres of independence: Drama, theory and urban performance in India since 1947. Iowa City. In English.
- Jhala J.** (2009) The Taragada *Bhavaiya* contribution to the making of Hindu identity in Saurashtra. In: Popular culture in a globalised India. Ed. by M. Gokulsing and W. Dissanayake. Abingdon. Pp. 69–81. In English.
- Ryzhakova S. I.** (2016) “Pesni yakshey” i igry lyudey: sotsial'nye i kul'turnye osobennosti traditsii yakshagana Karnataki (Yuzhnaya Indiya) [“Songs of the Yakshas” and play: Social and cultural features of the Yakshagana tradition in Karnataka (South India)]. *Etnograficheskoe obozrenie* [Ethnographic review]. 2016. No. 6. Pp. 136–155. In Russian.
- Sheikh S.** (2010) The lives of Bahuchara Mata. In: The idea of Gujarat: History, ethnography and text. Ed. by S. Edward, A. Kapadia. New Delhi. Pp. 84–99. In English.
- Varadpande M. L.** (1992) History of Indian theatre. Vol. 2. Loka Ranga. Panorama of Indian folk theatre. New Delhi. In English.
- Vatsyayan K.** (1980) Traditional Indian theatre. Multiple streams. New Delhi. In English.
- Vaz S.** (2015) Cultural elites and disciplining of *Bhavai*. In: Economic and political weekly. 2014. Vol. XLIX. No. 7. February 15. Pp. 59–66. In English.
- Walker M.** (2016) India's Kathak dance in historical perspective. New York; London. In English.

© S. I. Ryzhakova, 2019

ABOUT THE AUTHOR

Svetlana I. Ryzhakova <https://orcid.org/0000-0002-8707-3231>

E-mail: sryzhakova@gmail.com

Tel.: +7 (495) 938-17-47

32a, Leninskiy av., Moscow, 119991, Russian Federation

DSc in History, Leading Researcher at the Center for Asian and Pacific Studies, N.N. Miklukho-Maklay Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)