

Елена Андреева



Девадаси

Мир, унесенный ветром

ХРАМОВЫЕ
ТАНЦОВЩИЦЫ
В КУЛЬТУРЕ
ЮЖНОЙ ИНДИИ

Издательский Дом «Ганга»

Елена Михайловна Андреева
Девадаси: Мир, унесенный
ветром. Храмовые танцовщицы
в культуре Южной Индии

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=51980381

*Девадаси: Мир, унесенный ветром / Елена Андреева: Ганга; Москва;
2018*

ISBN 978-5-907059-28-3

Аннотация

В книге рассматриваются самые важные аспекты образа жизни храмовых танцовщиц и института девадаси в целом: терминология для обозначения посвященных храму женщин, происхождение института девадаси и основные этапы его развития, особенности южноиндийской храмовой культуры и экономики, особенности жизнеустройства общины храмовых танцовщиц и их социальный статус, специфика семейной модели и профессиональная деятельность девадаси, их основные функции в храме и за его пределами, профессиональная подготовка и ритуалы посвящения, имущественное положение и права наследования, быт и отношения с покровителем, особенности репертуара и восприятие храмовых танцовщиц европейцами, криминализация и десакрализация девадаси в

период колониализма, борьба за запрещение института девадаси и создание бхаратанатьяма. В приложении читатель сможет ознакомиться с историей Тамилнаду.

Содержание

Правила чтения санскритских и тамильских терминов	7
Введение	10
Глава I	31
О термине «девадаси»	31
Разнообразие традиций – разнообразие терминов	43
Тамильские термины для обозначения девадаси	50
Глава II	69
Сакральная энергия анангу	71
Древнетамильская музыкальная культура и древнетамильские исполнители	85
Апсара и культ плодородия	109
Древнеиндийские представления о царе и царстве	131
Бхакти	145
Глава III	159
Девадаси и искусство танца по данным поэмы «Шилаппадикарам»	159
Институт девадаси в период правления династии Чола	175
Институт девадаси в период Виджаянагара	204

Институт девадаси в период Танджавура
Конец ознакомительного фрагмента.

221

232

**Елена Андреева
Девадаси. Мир,
унесенный ветром.**

**Храмовые танцовщицы в
культуре Южной Индии**

© Андреева Е. М. Текст, 2018

© ООО ИД «Ганга». Оформление, 2018

Правила чтения санскритских и тамильских терминов

Некоторые слова и термины в тех случаях, когда этого требует контекст, даны в транскрипции. Как правило, это обозначения различных категорий танцовщиц и других исполнителей (*tēvaraṭṭiyāl*, *naṭṭuvan*, *virali*), мифологических существ и богов (*apsarā*, *īśvara*), названия некоторых каст и общин (*icaivellālan*, *kaikkōḷar*), музыкальных и танцевальных композиций (*kuravañci*, *marakkāl*), предметов культа и быта (*tāli*, *muntānai*), некоторых концептов и специфических реалий духовной жизни индийцев (*aṇaṅku*, *tālikaṭṭutal*). Названия общественных и политических организаций и движений даны также и на английском языке (например, там. *Suvariyātai iyakkam*, англ. *Self Respect Movement*).

В транскрипции даются тамильские и санскритские термины (за исключением нескольких слов на телугу, ория и других языках). В случае необходимости указывается, что термин санскритский. Как правило, термину в транскрипции, который дается в скобках, предшествует транслитерация (например: деварадияль (*tēvaraṭṭiyāl*)). В некоторых случаях термин дается без транскрипции (когда нет необходимости говорить, к примеру, о происхождении термина или взаимосвязи с другими терминами, а внимание акцентиру-

ется на каком-либо событии или явлении) или же только в транскрипции (когда речь идет именно об этимологии, происхождении или связи какого-либо термина с другими).

Для транскрипции санскритских слов использована система IAST – Международный алфавит транслитерации санскрита (*International Alphabet of Sanskrit Transliteration*). IAST основывается на стандарте, принятом в 1894 году на Международном конгрессе ориенталистов в Женеве, и позволяет передавать фонетически точную транскрипцию для индийских письменных систем. В санскрите есть долгие и краткие гласные (а – \bar{a} ; і – \bar{i} ; u – \bar{u}), дифтонги (о, е, ау, аі) и слогаобразующие сонорные ($r - \bar{r}$, $l - \bar{l}$).

В тамильском языке есть краткие и долгие гласные, а также два дифтонга: а – \bar{a} ; і – \bar{i} ; u – \bar{u} ; е – \bar{e} ; о – \bar{o} ; аі; ау. Глухие и звонкие согласные фонологически не различаются; звонкость зависит от положения согласного в слове.

Таблица согласных санскрита

	Заднеязычные	Небные	Головные	Зубные	Губные
Глухие	k	c	ʈ	t	p
Придыхательные глухие	kh	ch	ʈh	th	ph
Звонкие	g	j	ɖ	d	b
Придыхательные звонкие	gh	jh	ɖh	dh	bh
Носовые	ŋ	ɲ	ɳ	n	m
Полугласные		y	r	l	v
Шипящие		ś	ʃ	s	
Звонкие фрикативные	h				

Таблица согласных тамильского языка

	Губные	Дентальные	Альвеолярные	Ретрофлексные	Палатальные	Велярные
Взрывные	p	t	ɽ	ʈ	c	k
Носовые	m	n	ɳ	ɳ	ɲ	ŋ
Одноударные				ɽ		
Центральные аппроксиманты	v			ɽ	y	
Боковые аппроксиманты		l		ɽ		

Введение

Индия с ее уникальным духовным наследием сумела создать одну из интереснейших культур планеты. Ее неповторимые стили классического танца очаровали весь мир, а южноиндийский бхаратанатьям неизменно ассоциируется с окутанным ореолом романтики образом храмовой танцовщицы – девадаси. Среди институтов, придающих социальной структуре Индии ее неповторимый колорит, институт девадаси занимает важнейшее место. Еще недавно он являлся существенным элементом социального и культурного пространства индуизма и представлял собой довольно значительный пласт в структуре традиционного индийского общества. Это один из важнейших факторов, детерминировавших своеобразие культуры индуизма, и, в свою очередь, обусловленный этой культурой. В представлении тамилев прошлых веков девадаси являлись необходимым условием для благополучного существования мира и общества, а их искусство было необходимо Богу. Но в первой половине XX века институт девадаси был запрещен и практически перестал существовать.

В Тамилнаду храмовых танцовщиц чаще всего называли словом «деварадияль» (мн. ч. «деварадияр»), но мы для удобства будем пользоваться более привычным термином «девадаси», под которым понимаются женщины, посвящен-

ные в услужение храмовому божеству, прошедшие под руководством наттуванара (традиционного учителя танца) профессиональное обучение танцу, известного как садир (а также садир-качери или даси-аттам), и обряд инициации, включавший брак с божеством (кальянам) и клеймение (муттирей), а также принимающие участие в храмовом богослужении и в других религиозных ритуалах.

Рассматриваемая нами тема довольно обширна и ее нельзя отнести к числу хорошо разработанных в мировой науке, а для отечественной науки она совершенно нова. Вообще в данной области проведено не так много исследований, поэтому имеется ощутимый недостаток попыток объяснить это интереснейшее явление. В последнее время в связи с увеличением интереса к классическому индийскому танцу, к духовным традициям индуизма и к индийской культуре в целом повысился интерес к истокам танцевального искусства и к традиции девадаси. Но долгое молчание специалистов и отсутствие доступного для широкого круга читателей материала по данной теме начинает заменять романтическое воображение любителей эзотерики, порождая вокруг фигуры храмовой танцовщицы множество спекуляций. Такое положение вещей не может способствовать пониманию истинной сущности не только института девадаси, но и любого другого явления, и неизбежно уводит нас от понимания культуры индуизма, от природы индийского общественного строя и его особенностей.

Чтобы восполнить существующий пробел и познакомить российского читателя с таким явлением как институт девадаси, и была написана данная книга. При ее написании автор старался по возможности осветить самые разнообразные аспекты образа жизни тамильских деварадияр, а также показать специфику тамильского общества. Так уж сложилось, что Южная Индия воспринимается как некая периферия не только любителями, но и некоторыми специалистами. Еще в 1960-х годах отечественный индолог Л. Б. Алаев говорил по этому поводу следующее: «Раскройте любую «Историю Индии», и вы увидите главы о ведических ариях, империи Маурья, «золотом веке» Гуптов, государстве Харши, Делийском султанате и Могольской империи, но вам не удастся найти столь же подробных сведений о государствах Южной Индии. Княжествам Вакатаков, Чалукиев, Хойсалов, державе Чолов, Виджаянагару и другим южноиндийским государствам в лучшем случае посвящены небольшие разделы» (Алаев, 1964: 3). Об этом же говорил в книге «A Survey of Indian History» индийский историк Паниккар К. М.: «Прочитав большинство ранних книг по истории Индии, можно подумать, что Индия южнее гор Виндхья и не существовала, а если и существовала, то только как придаток империй Севера» (Panikkar, 1962: viii). Это было сказано в середине прошлого века, но с того времени ситуация не слишком изменилась и до сих пор исследования, касающиеся дравидийского Юга, являются редкостью. Обычно истории Юж-

ной Индии уделяется чрезвычайно мало внимания, а иногда она вообще игнорируется. И поскольку о самой тамильской культуре, как правило, известно лишь небольшой группе специалистов, то, чтобы хоть немного восполнить этот пробел, в книгу был введен «тамильский материал», помогающий лучше понять описываемое явление. Мы решили уделить особое внимание истории Тамилнаду, посвятив данной теме отдельную главу в виде приложения, что позволит читателю лучше сориентироваться в событиях, повлиявших на развитие института девадаси.

Нередко институт девадаси представляют как явление однородное и неизменное, существовавшее на протяжении многих веков во всех регионах современной Индии в едином варианте, оставаясь неподверженным влиянию времени. Но единого всеиндийского института девадаси не существовало никогда, как не существовало и единого термина для обозначения женщин, посвященных храму. Хотя для современной Индии характерна общая система идей и ценностей, на Индийском субконтиненте еще в древности начали складываться самые разнообразные культуры, со своими религиозными культурами и уникальным мировоззрением, этническими и лингвистическими особенностями. И в каждом регионе Индии существовали свои традиции посвящения людей храмам, а храмам посвящали не только женщин, но и мужчин. Причем обычай посвящать человека храму был характерен не только для индуизма, но также для джайнизма. Институт

девадаси, как и всякий социальный институт, – категория историческая, а это означает, что его функции и формы изменялись вместе с развитием индийского общества. Также со временем изменялось и значение самого термина «девадаси»: девадаси две тысячи лет тому назад и девадаси XX века – совершенно различные категории женщин.

При попытке в пределах одного исследования дать некую общую характеристику такого сложного и многообразного явления как институт девадаси все равно приходится учитывать всю его пестроту и неоднородность. То, что издалика представлялось единым и однородным, при более близком рассмотрении оказывается явлением довольно сложным и разнообразным. Локальные традиции, связанные с храмовым посвящением, серьезно различались между собой, поскольку развивались в различной культурной среде, были связаны с различными религиозными культами. Именно по причине богатства материала нам пришлось ограничиться рамками индуизма и южноиндийским штатом Тамилнаду, хотя будем обращаться к культурно-историческим данным, относящимся к другим регионам всякий раз, когда они могут внести ясность либо дополнить какие-либо факты.

Мы рассмотрим основные этапы развития института девадаси и уделим некоторое внимание вопросу его становления, также сосредоточимся на причинах его запрещения, а это предполагает максимальное расширение хронологических рамок и охват периода более чем в две тысячи лет. Ко-

нечно же, такой подход неизбежно ведет к некоторым упрощениям, в чем мы полностью отдаем себе отчет, но в данном случае он вполне оправдан, поскольку рассмотрение истории развития института девадаси по этапам помогает увидеть изучаемое нами явление во всей динамике, и в итоге лучше понять его. Эти этапы представляют собой, как правило, смену правящих династий и, как следствие, серьезные изменения не только политической ситуации, но и существующего порядка в целом. Институт девадаси живо откликался на любые изменения, происходившие в политике и экономике и влекущие за собой перемены в других областях жизни. Религиозная сфера, к которой девадаси имели непосредственное отношение, обслуживала интересы правителей и государства, а некоторые храмы были очень тесно связаны с дворцом. К тому же многие девадаси имели отношения с царями или малыми правителями, нередко выступавшими в роли их покровителей, или же их покровители были связаны с правящей верхушкой, а в некоторых случаях зависели от нее. Поэтому не удивительно, что любая смена власти отражалась на жизни храма и, соответственно, на жизни девадаси.

Чем дальше мы пытаемся заглянуть вглубь веков, тем более общей и приблизительной картиной приходится довольствоваться. Некоторые идеи, приведшие к появлению института девадаси и веками формировавшие его, уходят в такую глубину веков, что не поддаются датировке, а определить

время усвоения какой-либо идеи, мифологического образа или сюжета чаще всего не представляется возможным. Некоторые периоды крайне бедны источниками и лишь самая малая часть далекого прошлого снабжена ими, а экстраполировать информацию, относящуюся к недавнему времени, на более ранний период, во многих случаях непозволительно. Даже принимая во внимание такие черты индийской культуры как традиционность и преемственность. Пример института девадаси показывает, что за внешней кажущейся неподвижностью, которая порой воспринимается как консервативность культуры и ее институтов, скрывается динамика развития. Если какое-то явление нам кажется статичным и неизменным во времени, то это говорит лишь о том, что мы об этом явлении ничего не знаем или знаем крайне мало.

Одним из важнейших видов источников, благодаря которому у нас есть хоть какая-то возможность прикоснуться к тамильскому прошлому, является древнетамильская литература, связанная с легендой о трех поэтических Академиях, или Сангах. Пересказывать эту легенду здесь мы не будем, поскольку о ней пойдет речь в приложении, посвященном истории Тамилнаду. Особое отличие древнетамильской литературы состоит в подробнейшем описании окружающей среды, когда автор уделяет пристальное внимание самым мельчайшим деталям. Именно это качество делает поэзию Санги ценным источником для любого специалиста, занимающегося тамильской культурой. Помимо многочислен-

ных сведений о быте древних тамиллов, об их социальном устройстве, о ритуалах, о важных религиозных, политических, торговых и культурных центрах, эти произведения содержат сведения о музыке, танце и различных категориях древнетамильских исполнителей, а также о понятии анангу.

Ценнейшим источником является древнетамильская поэма «Шилаппадикарам»¹. Это произведение по праву называют энциклопедией танца, поскольку в нем упоминаются различные виды танца, рассказывается о жизни танцовщиц, подробно описывается подготовка и первое выступление профессиональной танцовщицы, ее репертуар, а также религиозные верования, ритуалы и обычаи древних тамиллов. Мы неоднократно в своем исследовании будем обращаться к этому произведению.

Говоря о литературе древних тамиллов, нельзя не упомянуть и такое важное произведение как «Тирукурал», или «Священный курал» (курал – краткое стихотворение), представляющее собой собрание афоризмов. Автором данного произведения является Валлувар, или Тируваллувар, живший в VI–VII веках. «Тирукурал» позволяет лучше понять мировоззрение тамиллов прошлых веков.

Не менее важным источником оказывается и санскритская литература, проливающая свет на многие аспекты жизни и мировоззрения древнеиндийского общества. Напри-

¹ А. М. Дубянский датирует поэму V–VI веками н. э. (см. Бычихина, Дубянский, 1987: 40). Эту датировку примем и мы.

мер, такой древний текст как «Манавадхармашастра», или «Законы Ману» (II в. до н. э. – II в. н. э.), содержит ценные сведения об отношении общества к женщине и о всевозможных аспектах социального устройства древней Индии. Трактат «Артхашастра», или «Наука политики», рассказывает о различных видах зависимых людей, а также упоминает о девадаси, что помогает проследить эволюцию данного термина и лучше понять специфику его употребления. Знаменитый трактат Малланаги Ватсыяны «Камасутра» сообщает о различных типах публичных женщин, что является важным для понимания отличий этой категории женщин от девадаси. Религиозная литература, относящаяся к различным направлениям и принадлежащая к разным историческим периодам, тоже оказывается весьма полезной. К примеру, «Ригведа», «Атхарваведа» и «Шатапатха-брахмана», а также эпические произведения «Рамаяна» и «Махабхарата» содержат сведения об апсарах – небесных танцовщицах, которых в более позднее время стали связывать с происхождением института девадаси. В этом отношении полезными оказываются и буддийские джатаки, написанные на пали и доступные в русском переводе.

Немаловажным для исследователя, занимающегося историей индийского искусства, является трактат Нандикешвары «Абхиная дарпана», созданный около тысячи лет тому назад², и трактат Бхараты «Натьяшастра», или «Трактат о теат-

² Согласно Маномохану Гхошу, трактат уже был известен в XIII веке, или даже

ральном искусстве», написанный примерно две тысячи лет тому назад. На сегодняшний день «Натьяшастра» является своеобразной точкой отсчета, с которой начинается история бхаратанатьяма. Впрочем, как и других танцев Индии, отнесенных к разряду классических. В тексте содержатся ценнейшие сведения относительно различных сторон искусства и религии: ритуалов, мифологии, устройства сцены, архитектуры театральных помещений, музыки, многочисленных аспектов танца, костюмов и т. д.

Однако основным источником по средневековой истории Южной Индии являются эпиграфические надписи³. Южная Индия X–XIII веков известна главным образом по надписям. Эпиграфика остается основным видом источников по истории Южной Индии вплоть до XVII века. Надписи много рассказывают о жизни храмов и о храмовом персонале, в том числе и о храмовых танцовщицах. Они позволяют понять, кем были те женщины, которых мы сегодня называем девадаси, в чем состояли задачи, которые они выполняли в храме, каким был их социальный статус и чем они отличались

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

³ Южноиндийские надписи более многочисленны, чем надписи того же периода из Северной Индии. Большинство из них выбито на каменных стенах храмов. В Тамилнаду в больших количествах надписи начинают появляться со времени правления Паллавов, то есть с III века н. э.

от остальных людей того времени. Как правило, надписи сообщают о дарениях, сделанных девадаси храму, и целью таких дарений являлось утверждение своего положения в храме или подтверждение своего статуса. С этой точки зрения надписи отражают путь восхождения женщины по карьерной лестнице.

Если поэзия Санги доступна русскоязычному читателю благодаря переводам А. М. Дубянского и А. Ш. Ибрагимова, «Тирукурал» – в переводе Ю. Я. Глазова и А. Ш. Ибрагимова, а поэма «Шилаппадикарам» – в переводе Ю. Я. Глазова, то издания надписей на русском языке не существует. Автору были недоступны также англоязычные переводы, поэтому эпиграфический материал приходилось брать у других авторов, которые занимались вопросами южноиндийской истории и культуры, в основном у Л. Б. Алаева и Л. Опп.

Интересным и ценным источником служат записки иностранных путешественников – Фернана Нуниша (примерно 1536–1537 гг.) и Доминго Паеша (примерно 1520 г.), посетивших Виджаянагар, а также голландца Якоба Готтфрида Хаафнера (1754–1809), проведшего много лет в Южной Индии и на Шри-Ланке. Эти люди оставили множество сведений о танцовщицах того времени, об их функциях в храме, об их танцах, внешнем облике, образе жизни и о нравах местного населения. Хроники Нуниша и Паеша прилагаются к книге Р. Сьюэла (R. Sewell. *A Forgotten Empire. Vijayanagar*), а выдержки из записей Хаафнера содержатся в

работе Клэр Скоби (С. Scobie. *The Representation of the Figure of the Devadasi in European Travel Writing and Art from 1770 to 1820 with Specific Reference to Dutch Writer Jacob Haafner: an Exegesis and the Pagoda Tree*). Важным источником являются также сообщения европейских миссионеров, проводивших в Индии много лет, как, например, француз аббат Ж. А. Дюбуа (1770–1848), книга которого «Образ жизни, обычаи и церемонии индусов» (Dubois, J. A., Abbe. *Description of the Character, Manners, and Customs of the People of India; and of their Institutions, Religious and Civil*) пользовалась огромной популярностью в XIX веке. Несмотря на то, что в такого рода работах содержатся интереснейшие сведения о различных сторонах жизни местного населения, тем не менее, в них имеется множество искажений, поскольку авторы являлись иностранцами, которые, как правило, слабо разбирались или вовсе не разбирались в тонкостях индийского жизнеустройства, хотя многие из них провели в Индии по многу лет и свободно разговаривали на местных языках. Европейцы обычно предвзято относились к индийской культуре. Они воспринимали ее через призму христианства, видели в индуизме сплошные недостатки, а девадаси для них были всего лишь проститутками.

Особый интерес для понимания процессов, приведших к отмене института девадаси, представляет англоязычный еженедельник «Revolt», издававшийся Перияром в Тамилнаду с 1928 по 1930 год. Здесь содержится любопытный ма-

териал, касающийся различных аспектов мировоззрения и деятельности тамильских националистов, в том числе и относящийся к проблеме девадаси. Это издание было своего рода трибуной «Движения самоуважения» (*Suva mariyātai iyakkam*), которое основал в 1926 году И. В. Рамасами Наикер, или Перияр. Представители «Движения самоуважения» вели борьбу против института девадаси, а самих девадаси рассматривали исключительно как проституток, представлявших опасность для индийской нации.

С этой точки зрения интересен роман Мувалур Рамамиртаммаль с красноречивым названием *Web of Deceit (Dasigal Mosavalai Alladu Madipetra Minor)* – «Коварные сети танцовщиц, или достойный молодой человек», написанный в 1936 году на тамили и переведенный недавно на английский язык К. и В. Каннабиран (это совместная работа двух женщин – матери и дочери). Роман представляет собой образец литературы «самоуваженцев», направленной против института девадаси. Этому произведению посвящено интересное исследование С. Ананди под названием *Representing Devadasis "Dasigal Mosavalai" as a Radical Text*. Работа состоит из шести частей, в которых дается краткий обзор исторических и социологических аспектов института девадаси в Тамилнаду, анализируются обсуждения девадаси, которые имели место в начале XX века, рассматривается политическая деятельность автора романа, сравнивается содержание романа с реальными событиями, а литературный образ девадаси – с ре-

альными деварадияр.

Нельзя проигнорировать и такой важный источник как индийский кинематограф. В Индии снято несколько фильмов, так или иначе затрагивающих проблему девадаси. Это, прежде всего, экранизация романа «Гид» (*The Guide*) Р. К. Нараяна, рассказывающего о дочери девадаси, танцовщице по имени Роза, и о статусе танца бхаратанатьям уже в независимой Индии, а также фильм «Джогва» (*Jogwa*), снятый в 2009 году маратхским режиссером Радживом Патилем, повествующий о традиции джогати, связанной с культом богини Елламмы. О каких-либо достоинствах экранизации «Гида» говорить не приходится, хотя сам роман является одним из лучших произведений Р. К. Нараяна. Другие фильмы рисуют либо совершенно фантастический образ танцовщицы, не имеющий ничего общего с реальными девадаси, как, например, в фильме «Кхаджурахо – обитель любви» (*Divine Temple Khajuraho*), снятом в 2002 году Ашоком Кумаром, либо же в них речь идет действительно о проститутках, как, например, в фильме на малаялам «Девадаси» (*Devadasi*), снятом в 1999 году Биджу Варки. Эти картины отражают две противоположные точки зрения на девадаси. В представлении одних девадаси является идеальной женщиной – мудрой, высокодуховной, чистой, а для других она опытная проститутка. Фильм «Джогва» сделан профессионально и составляет редкое исключение.

Сегодня, когда институт девадаси официально отменен, в

некоторых частях Индии продолжают существовать культы, связанные с посвящением женщин храму. Речь идет, прежде всего, о культе богини Елламмы в Махараштре и Карнатаке. Эти женщины (джогати) всегда имели очень низкий социальный статус и были связаны только со своими деревенскими храмами. У них никогда не было доступа к серьезному образованию, всю свою жизнь они проводят в нищете, занимаясь проституцией. Но поскольку уже создан романтический ареол вокруг фигуры храмовой танцовщицы – девадаси, то все джогати сегодня предпочитают называть себя словом «девадаси». Этому способствует и то обстоятельство, что представители индийской и зарубежной общественности, как это было и во времена колониализма, склонны не замечать абсолютно никакой разницы между джогати, которые действительно являются проститутками, и другими категориями храмовых женщин, не имевшими к проституции никакого отношения. Зарубежные журналисты в погоне за сенсацией едут в Индию снимать разоблачающие фильмы о «системе девадаси», совершенно не имея никакого представления о предмете своего исследования. Каждый такой фильм обязательно включает эпизоды нищей жизни джогати, перемежающиеся фрагментами классического танца в виде нарезок из старых тамильских фильмов, зачастую в исполнении южноиндийской актрисы и танцовщицы Падмини. Такая некомпетентность неприятно удивляет и выглядит как оскорбление индийской культуры и религии. Примером та-

кого подхода к теме девадаси может служить документальный фильм *Prostitutes of God* или фильм BBC *Sex Death and The Gods*. Авторы этих фильмов, кажется, представления не имеют о том, кто такие девадаси и какие танцы они танцевали: в конце фильма титры идут на фоне классической музыки и наттувангама, а в самом фильме танец девадаси – это танец трансвестита в стиле «а-ля болливуд».

Традиционный репертуар девадаси тоже может быть историческим источником, помогающим выявить идеи, ценности и установки, которые были характерны для определенных исторических периодов. Например, падамы Кшетрайи или композиции Аннамачарьи могут о многом рассказать, как, впрочем, и само знание танца – как техники, так и его принципов. Возможно, именно поэтому многие научные труды о девадаси, об искусстве танца и музыки написаны индийскими и зарубежными исследователями, которые сами изучали классический танец Индии или являются профессиональными артистами, выступающими на сцене. К числу таких специалистов можно отнести С. Керсенбом-Стори, Ф. А. Марглин, Джанет О’Ши, К. Ватсьян, Падму Субраманьям, Сунила Котхари, В. П. Дхананджаян, Лилу Самсон и др. Наверное, это в какой-то мере закономерно, ведь невозможно полноценно изучать историю танца, не имея представления о его технике и репертуаре, а также опыта его исполнения⁴.

⁴ Автор данной книги изучала бхаратанатьям, робиндро-нритья и катхак, хорошо знакома с другими классическими танцами Индии.

Очень полезным для понимания организации жизни южноиндийского храма и структуры храмового богослужения оказалось и посещение храмов Тамилнаду – в Ченнае, Чидамбараме, Танджавуре, Мадурae, Кумбаконаме, Тируккаруккавуре, Тричи, а также храмов Андхры, Махараштры, Бенгалии.

В процессе работы над книгой приходилось учитывать множество аспектов, имеющих как прямое, так и косвенное отношение к рассматриваемой теме, и обращаться к вопросам кастовой идентификации, медицины, музыки, литературы, храмового богослужения и т. д. Все эти вопросы в той или иной степени освещены в работах отечественных или зарубежных ученых. Теории и истории южноиндийской классической музыки посвящены работы Дэвида П. Нельсона (David P. Nelson), Венкатасубраманияна Т. К. (Venkatasubramanian T. K.), Васудевара Т. С. (Vasudevar T. S.), Раджниканта Рао (Rajnikanta Rao), а поэтические тексты и литературные традиции представлены в работах Дэвида Шульмана (David Shulman), А. К. Рамануджана и Вельчеру Нараяны Рао (A. K. Ramanujan & Velcheru Narayana Rao), Индиры Джалли (Indira Jalli), Систлы Шриниваса (Sistla Srinivas). Проблемы медицины и проституции в колониальной Индии рассматривает в своем исследовании Мридула Раманна (Mridula Ramanna, *Western Medicine and Public Health in Colonial Bombay, 1845–1895*). Также эти проблемы освещаются в связи с темой девадаси в работах Дж. Уайтхэда и Амрит Шринивасан (J. Whitehead, A. Srinivasan). Кастам

и различным аспектам социального устройства индийского общества посвящены работы отечественных специалистов – А. А. Куценкова, М. К. Кудрявцева, Е. Н. Успенской, Г. Г. Котовского.

Важные сведения о жизни и традиции девадаси колониального периода содержатся в многотомной работе Э. Терстона и К. Рангачари *Castes and Tribes of Southern India*, посвященной описанию каст и племен Южной Индии. Работа была издана еще в начале XX века, в 1909 году, но сохраняет свою актуальность и в настоящее время. Также интересные сведения о девадаси содержатся в информативном, но в то же время и тенденциозном документе под названием *The Bayadere or Dancing Girls of Southern India*. Этот документ еще в 1868 году перед Антропологическим Обществом Лондона представил Джон Шорт, который в XIX веке был начальником медицинской службы Мадрасского президентства. В документе говорится о типологии девадаси, об их танцах, одежде, музыкальных инструментах, личной жизни и т. д.

Хотя Юг изучен гораздо слабее по сравнению с другими регионами Индии, Тамилнаду в этом отношении составляет некоторое исключение. С самого начала XX века стали появляться работы, посвященные различным аспектам тамильской истории и культуры, что отчасти связано с подъемом тамильского национализма. Что касается отечественной тамилистики, то здесь, прежде всего, следует отметить

работы А. М. Дубянского и А. М. Пятигорского, посвященные различным аспектам древнетамильской литературы и культуры, а также Л. Б. Алаева, посвященные определенным периодам истории Южной Индии. Но основной массив научной литературы, освещающей различные стороны тамильской и южноиндийской истории и культуры в целом, создан зарубежными специалистами, включая самих индийцев (George L. Hart, Kamil Zvelebil, Krishnaswami Aiyangar, P. Sambamoorthy, C. Sivaramamurti, Somasundaram Pillai, Surendar Sahai, Vijaya Ramaswamy, David Shulman, Sumathi Ramaswamy).

Работы, посвященные непосредственно теме храмовых танцовщиц, затрагивают вопросы доколониальной истории института девадаси (L. Orr) и периода колониализма (A. Srinivasan, K. Kannabiran & V. Kannabiran, A. Meduri, J. Whitehead, S. Anandhi, P. Srinivasan), вопросы, связанные с запрещением посвящения девочек храмам, выступлением танцовщиц и их репертуаром (D. Soneji), с функциями девадаси в храме и их ритуальной деятельностью (S. Kersenboom-Story, F. A. Marglin), а также многочисленные аспекты, имеющие отношение к современному танцу бхаратанатьям (A. M. Gaston, Janet O'Shea, R. Massey) и к иным традициям посвящения храмам, связанных, прежде всего, с культом богини Елламмы (R. Kalaivani, M.-C. Torri, Linda Joy Epp). Существует ряд интересных работ, освещающих жизнь и артистическую деятельность некоторых исполнителей бхаратана-

тьяма: Баласарасвати (Douglas M., Knight Jr.), В. П. Дхананджаяна (Tulsi Badrinath), Рукмини Деви (сборник статей под редакцией А. Meduri). Сюда же можно отнести автобиографию Виджаянтималы – исполнительницы бхаратанатьяма и талантливой актрисы. В этих книгах содержится интереснейший материал о репертуаре девадаси, об истории и статусе танца, об особенностях жизнеустройства тамильского общества начала и середины прошлого века.

Данная книга состоит из введения, девяти глав и приложения. В основной части книги рассматриваются самые важные аспекты образа жизни храмовых танцовщиц и института девадаси в целом: терминология для обозначения посвященных храму женщин, происхождение института девадаси и основные этапы его развития, особенности южноиндийской храмовой культуры и экономики, особенности жизнеустройства общины храмовых танцовщиц и их социальный статус, специфика семейной модели и профессиональная деятельность девадаси, их основные функции в храме и за его пределами, профессиональная подготовка и ритуалы посвящения, имущественное положение и права наследования, быт и отношения с покровителем, особенности репертуара и восприятие храмовых танцовщиц европейцами, криминализация и десакрализация девадаси в период колониализма, борьба за запрещение института девадаси и создание бхаратанатьяма. В приложении читатель сможет ознакомиться с историей Тамилнаду.

Конечно же, такое сложное явление как институт девадаси нуждается в более тщательном исследовании, которое позволит увидеть его историю более полно. Но мы пока ограничимся более общим, чем хотелось бы, описанием некоторых сторон жизни храмовых танцовщиц и истории института девадаси в целом.

В прошлом храмовые танцовщицы занимали высокое положение в обществе и обладали сакральным статусом, являясь символом удачи, благополучия и счастья, а сегодня большинство людей считает их проститутками. К сожалению, подобное отношение к этим женщинам стало обычным явлением и мало кто задумывается над тем, что во многом именно им Индия обязана своим колоссальным наследием классической музыки и танца, что именно девадаси веками хранили и развивали танцевальное искусство. Девадаси – это, прежде всего, артистки, одарившие свою страну и ее культуру бесценным музыкальным богатством. Эти женщины заслуживают того, чтобы их доброе имя было восстановлено. Они имеют право на благодарную память.

Автор выражает искреннюю признательность и благодарность Александру Михайловичу Дубянскому, без поддержки и помощи которого написание этой книги было бы невозможным.

Глава I

Терминологическое разнообразие

О термине «девадаси»

Поговорим немного о терминах – слова о многом могут рассказать. Сегодня для обозначения храмовой танцовщицы общеупотребительным является термин «девадаси» (*devadāsī*), состоящий из двух санскритских слов: «deva» – «бог» и «dāsī» – «служанка» или «рабыня». Таким образом, термин буквально означает «рабыня (или служанка) Бога». По мнению А. Шринивасан, такой перевод термина не очень удачный и его следует переводить как «у ног Господа» (Srinivasan, 1988: 175). Подобная трактовка справедлива лишь в том случае, если данный термин рассматривать с точки зрения бхакти, подразумевая под ним женщину-бхакту, посвященную в услужение храмовому божеству. Но он не всегда использовался в таком значении. К тому же в Индии храмовая танцовщица не обязательно обозначалась термином «*devadāsī*» – как раз наоборот: многие женщины, которых сегодня в Индии называют девадаси, не имели в прошлом и не имеют в настоящем абсолютно никакого отношения к профессиональному танцу и доступа к соответствующим

щему образованию.

Впервые термин «*devadāsī*» появляется около двух тысяч лет тому назад на севере Индии, что для некоторых ученых является аргументом в пользу древности института девадаси. Однако внимательное изучение источников, в которых встречается этот термин, позволяет сделать вывод, что в некоторых случаях женщины, названные словом «*devadāsī*», действительно каким-то образом были связаны с каким-либо культом или храмом, но в них ничего не говорится о том, что это были именно храмовые танцовщицы и что они принимали участие в храмовых ритуалах. К тому же следует иметь в виду, что слово «*devadāsī*» стало широко использоваться для обозначения храмовой танцовщицы только с первых десятилетий прошлого века, а именно в Тамилнаду 1920-х годов (Marglin, 1985: 313). То есть в то время, когда храмовый танец, известный как садир, или даси-аттам, только готовился совершить переход на городскую сцену под новым названием – бхаратанатъям. До этого времени термин «*devadāsī*» встречается довольно редко как в литературе, так и в эпиграфических надписях. (Orr, 2000: 5) И при этом он далеко не всегда имел отношение к индуизму, но часто использовался в буддизме и джайнизме.

Одно из самых ранних упоминаний о девадаси содержится в надписи из пещеры Джогимара в Рамгархе (штат Мадхья Прадеш), которая датируется III веком до н. э. – I веком н. э. Здесь говорится о девадаси по имени Сутанука и юноше по

имени Девадинна: *sutanukā nāmal devadāsikyil tām kāmayitha bālanaśeyel devadinne nāmal lūpadakhe*. Существует две версии перевода этой надписи: «Прекрасный юноша Девадинна, искусный скульптор, любит девадаси по-имени Сутанука» или же «Девадаси по-имени Сутанука создала это место отдыха для девушек, которое украсил художник по-имени Девадинна». Первый вариант перевода можно рассматривать как древний образец граффити («Девадинна любит Сутануку»), а второй вариант сообщает о том, что Сутанука позаботилась об обустройстве пещеры для отдыха, которую украсил Девадинна. (Ort, 2000: 193) Но ни в первом, ни во втором случае ничто не говорит о том, что девадаси Сутанука имела хоть какое-то отношение к храму или была храмовой танцовщицей.

Термин «*devadāsī*» встречается и в знаменитом трактате о политике «Артхашастра», автором которого считается Каутилья (IV век до н. э.). В главе, посвященной вопросу надзора за прядильным делом со стороны соответствующего служащего, говорится, что для производства пряжи наряду с другими категориями женщин следует привлекать также престарелых раджадаси (*rājadāsī*) – царских рабынь, и девадаси (*devadāsī*) – храмовых рабынь, оставивших свою службу в храме (II, 23.2). В переводе А. М. Самозванцева этот пассаж выглядит следующим образом: «Следует заниматься выделкой [пряжи] из шерсти, лыка, хлопка, метелок [травяных стеблей], пеньки и льна [силами] вдов, [женщин]-калек,

девочек, [женщин], оставивших дом, [а равно] отработывающих штраф, «матушек» гетер, престарелых царских рабынь и рабынь храмовых, оставивших услужение в [храме]» (Архашастра Каутильи, 2009: 105). И опять-таки в тексте совсем не говорится о тех функциях, которые эти женщины прежде выполняли во дворце и в храме. Трудно представить, чтобы танцовщица «в отставке» была приставлена к работе, которую раньше никогда в жизни не выполняла, а если женщина и раньше занималась прядильным делом, то с такими руками она вряд ли могла быть танцовщицей. Хотя имеются сведения, содержащиеся в литературе третьей Санги, что древне-тамилские исполнители в свободное от выступлений время занимались работой, которая, в общем-то, трудно согласуется с благородным образом жизни, например, рыбной ловлей.

В тексте «Брахмаджала-сутра» («Брахмаджала-сутта»), написанном примерно в V веке н. э., содержится перечень действий, осуждаемых Буддой, в числе которых называется предсказание будущего с помощью оракула (стих 26) (Orr, 2000: 194). Согласно комментатору V века Буддхагхоше, здесь имеется в виду отказ Будды пользоваться услугами девадаси, или даси (*devadāsī, dāsī*), находящейся под воздействием божества (Orr, 2000: 194). В таком случае речь идет о женщине, связанной с религиозным культом, для которого характерно вхождение в состояние одержимости и предсказание будущего. Упоминания о подобного рода жрицах имеются и в тамильской литературе. Например, в двенадцати-

той главе поэмы «Шилаппадикарам» содержатся интересные сведения о Чалини – служительнице тамильской богини Коттравей, которой поклонялись маравары. Когда в нее воплотилась богиня, она «забилась в неудержимом танце и громко завопила» с воздетыми кверху руками, словно одержимая божеством, призывая соплеменников совершить богине приношения («Повесть о браслете», 1966: 89). То есть Чалини была провидицей и одержимой божеством, и через нее проявлялась сама Коттравей/Чалини.

Чалини как жрица и как богиня вобрала в себя многие черты Шивы, являясь в определенном смысле его проекцией: «Короткие вьющиеся волосы Чалини были подобраны кверху узлом, украшенным маленькой серебряной змеей и полумесяцем из белого кривого бивня дикого кабана, разрушавшего посадки в огражденном и оберегаемом саду. Ожерельем служили ей нанизанные на крепкую нить белые зубы свирепого тигра, а сари ей заменяли шкуры пятнистого и полосатого леопарда. Она сидела верхом на криворогом олене, крепко сжимая в своих руках лук. Женщины из племени мараваров с почтением приносили ей различные жертвенные дары, статуэтки, попугаев, красивых фазанов с мягким пухом, голубых павлинов, бобы, краски, ароматный порошок, освежающий благовонный сандал, вареные семена, сладости из сезама, вареный рис с жиром, цветы, курения, ароматные семена. Все это складывалось перед жертвенником Анангу под барабанный бой, пронзительные звуки раз-

бойничьих рожков, гнутых лютен» («Повесть о браслете», 1966: 89). Вот еще один любопытный пассаж: «Чалини была украшена полумесяцем молодой луны. Когда она открыла свой лоб, то сверкнул ее немигающий третий глаз. Она была белозуба, с устами, подобными кораллам, и с шеей, почерневшей от выпитого яда. Поясом ей служил исходящий злобой змей. Вместо лука она сгибала великую гору. Грудь ее была закрыта кожей ядовитой змеи. Рукой, украшенной браслетом, она приготовилась метнуть трезубец. Плечи ее прикрывала слоновая кожа, бедра и ноги завернуты в шкуру кровожадного льва. Ее левая нога была украшена браслетом, а правая – звонкими колокольчиками, и каждый ее шаг как бы возвещал победу, даруемую богиней. Коттравей стояла на голове могучего асуры о двух головах и туловищах. Она – Дева, она – Бессмертная, она – Гаури, она – Чамари» («Повесть о браслете», 1966: 90). Надо полагать, что такого рода служительницы культа являлись характерной особенностью религиозной жизни практически всех регионов древней Индии, и именно они могли обозначаться термином «*devadāsī*» у Буддхагхоши.

В «Брахманда Пуране» (примерно V век н. э.) также встречается термин «*devadāsī*». В этом тексте о девадаси говорится как о женщинах, которые наряду с другими типами даси и другими категориями женщин запрещены для брахманов в качестве сексуальных партнеров (Orr, 2000: 194). И снова нет никаких данных о том, что эти девадаси были хра-

мовыми танцовщицами. Во всех этих случаях речь идет о совершенно иной категории женщин.

Стоит обратить особое внимание на использование слова «*dāsī*» в литературных памятниках древней и средневековой Индии. Этот термин, как правило, указывает на зависимое положение женщины, что делало ее сексуально доступной для своего хозяина. В ведийской и буддийской литературе много говорится о том, что даси были сожительницами своего хозяина или же его дочерьями от зависимой женщины. В буддийских текстах, в пуранах, а также в «Махабхарате» имеются сведения о том, что правители, вожди, брахманы и жрецы содержали сотни таких женщин – рабынь. В «Атхарваведе» и брахманах прославляется щедрость правителей, одаривших кого-либо рабынями (*dāsī*). Такие известные тексты как «Яджнявалкьясмрити», «Артхашастра» и «Камасутра» используют термин «*dāsī*» для обозначения доступных в сексуальном отношении женщин (Ogg, 2000: 217).

Использование женщин в качестве прислуги со статусом рабынь (начиная от работниц и заканчивая кормилицами) было характерной чертой древнеиндийской жизни. Такие женщины в Северной Индии обозначались словом «*dāsī*», а мужчины, соответственно, словом «*dāsa*». В третьей главе «Артхашастры», которая называется «Дасакальпа» – «Устав о рабах», наряду с другими категориями зависимых людей подробно рассматривается и категория «*dāsa*». В узком смысле этого слова под рабом понимается человек, рожден-

ный в доме хозяина от рабов (*grhejāta* – рожденный в доме) или приобретенный хозяином в результате покупки (*krīta* – купленный), наследования (*dāyāgata* – перешедший по наследству) и получения в дар либо в качестве награды (*labdha* – полученный). То есть раб в узком смысле слова – это человек, который является собственностью хозяина, приобретенный им посредством всех тех способов, какими приобретает любое движимое имущество (Вигасин, 2007: 326). В широком смысле словом «*dāsa*» назывались все люди, которые на данный момент находились в рабской зависимости, и не важно, являлись они при этом рабами или нет (Вигасин, 2007: 327). Таким образом, согласно «Артхашастре», понятие даса включало в себя любого зависимого в определенный период человека, который мог и не являться рабом. Во многих случаях зависимое положение этих людей было не столько рабством в классическом смысле слова (как, например, в Греции), сколько напоминало крепостное состояние. Раб фактически входил в семью господина на правах подчиненного домочадца и хозяин обязан был содержать его (Бэшем, 1977: 164). Как полагает А. Бэшем, из многих источников следует, что слово «*dāsa*» обозначало скорее крепостного или слугу, нежели раба (Бэшем, 1977: 165).

Также в древней Индии существовала практика отдавать в услужение состоятельному человеку себя или члена своей семьи на определенное время или навсегда. Следовательно, человек становился собственностью богатого господина. От-

ныне он был зависимым и считался дасой или даси. У храмов тоже были свои дасы и даси, выполняющие различные виды работ, поскольку обширное храмовое хозяйство постоянно требовало рабочих рук. Об этом нам известно из многочисленных эпиграфических надписей, согласно которым, в храмах средневекового Тамилнаду было немало женщин со статусом рабынь, и их количество существенно увеличилось в период правления династии Чола (Orr, 2000: 173). Нет никаких оснований считать, что все эти женщины являлись храмовыми танцовщицами. В других частях Индии ситуация была аналогичной. Надписи из Бенгалии и Ориссы, относящиеся к XII–XIII векам, прославляют тех правителей, которые дарили храмам сотни женщин. Эти женщины должны были выполнять там различные виды работ, например, убирать прилегающую к храму территорию, чистить овощи для приготовления пищи и т. д. Такую же царскую щедрость описывает и кашмирская хроника XII века «Раджатарангини» (1. 151 и 8. 708), хотя здесь говорится, что наряду с другими женщинами царь подарил храму и нартаки, то есть танцовщиц (Orr, 2000: 6).

По мнению некоторых специалистов, институт девадаси является пураническим нововведением. Однако Л. Орт, внимательно изучив тексты Пуран, пришла к выводу, что это вовсе не так: те отрывки, где встречаются упоминания о танце и о небесных куртизанках, не имеют отношения к женщинам, посвященным храму (Orr, 2000: 6). Только с появлени-

ем Агам, которые, как и эпиграфические надписи, относятся к более позднему времени, можно говорить более или менее определенно о каких-либо ритуальных функциях, которые девадаси выполняли в храмах (Ort, 2000: 5). Что касается эпиграфических надписей, то здесь термин «*devadāsī*» встречается еще реже. Л. Орт сообщает, что только в одной надписи она обнаружила этот термин, когда действительно имелись в виду женщины, посвященные храму. Эта надпись сделана на языке каннада и относится к довольно позднему времени – к XII веку. В ней говорится о «девадасигаль» (*dēvadāsigal*), получающих плату от джайнского храма (Ort, 2000: 6). То есть в данном случае речь идет о девадаси не индуистского, а джайнского храма.

В Северной Индии термин «*dāsa*» мог содержать некоторые религиозные оттенки, входя в состав мужских имен. Брахманы, правители и другие категории мужчин, обладающие высоким социальным статусом, носили имена Варахадаса, Вишнудаса, Калидаса или Буддадаса, говорящие об их религиозной принадлежности. Однако в случае с женщинами и термином «*dāsī*» ситуация была несколько иной: те женщины, частью имен которых было слово «*dāsī*» (например, Пушпадаси, Чаранадаси, Рамадаси или Прадьюмнадаси), являлись проститутками (Ort, 2000: 55). Слово «*dāsī*», имеющее религиозный оттенок, довольно редко встречается в качестве составной части женского имени. В древности женские имена такого типа не были широко распространены.

ны и встречались, как правило, в буддизме и джайнизме. Например, в надписях из Матхуры, относящимся к I–II векам н. э., упоминаются женщины-джайны с именами Джинадаси и Архадаси, а надпись из Амаравати (Андхра Прадеш), относящаяся примерно к IV веку н. э., упоминает буддистку по имени Сагхадаси, чье имя указывает на связь женщины с буддийской сангхой (Orr, 2000: 217).

Для ведийского периода, а также для брахманизма, имена со словом «*dāsa*» или «*dāsī*», в общем-то, нехарактерны. Такие имена появляются гораздо позже, в индуизме. Что касается Южной Индии, то во времена Чолов многие мужчины носили имена, составной частью которых было слово «*dāsa*». Известно, например, шиваитское имя Шивадасан, а также вишнуитские имена Периякойильдасар, Нарайанадасар, Шригопаладасар, Шривайшнавадасар. Эти имена имели ярко выраженный религиозный оттенок, особенно вишнуитские. Л. Орт, специально изучавшая этот вопрос, встретила только одно женское имя (принадлежащее женщине из дворца), образованное по такому же принципу – это имя Вантондаттади (*Vaṅṭoṅṭattāṭi*), где санскритскому «*dāsī*» соответствует тамильское «*tāci*» или «*tāti*» (Orr, 2000: 217).

Итак, приходится признать, что, несмотря на свою долгую историю, термин «*devadāsī*» обозначал отнюдь не храмовую танцовщицу, и наличие этого слова в эпиграфических надписях и памятниках санскритской литературы не говорит в пользу древности института девадаси, особенно если иметь

в виду при этом исключительно храмовых танцовщиц. Иными словами, не все женщины, которые в различных регионах Индии и в различные исторические периоды назывались «девадаси», были связаны с храмом через посвящение и непременно являлись танцовщицами или участвовали в храмовых ритуалах. Необходимо также принимать во внимание и тот факт, что для европейцев слово «девадаси» было синонимом проститутки и использовалось в отношении любой женщины, принадлежащей храму. Так под категорию «девадаси» попали женщины, принадлежащие к самым разнообразным традициям, в том числе и неприкасаемые, которым позволено входить лишь в свои деревенские храмы, но запрещено появляться в пределах поселения, где живут представители высших каст.

Ничто в этом мире не находится в неизменном состоянии. Часто происходит так, что содержание слова со временем изменяется и каждая эпоха наделяет его новым значением, высекая из него новые смысловые оттенки, обнажая все новые и новые грани его содержания. Это происходит незаметно для каждого поколения. Поэтому неудивительно, что термин «*devadāsī*», относящийся к V веку, имел совершенно иное содержание, нежели в XIX или XX веке.

Разнообразие традиций – разнообразие терминов

В различных частях Индии существовали свои собственные термины для обозначения женщин, посвященных храму. При этом в одном и том же регионе таких терминов было несколько и они сменяли друг друга в зависимости от исторического периода, либо же могли использоваться параллельно. Например, в Ориссе XIX–XX веков такие женщины назывались «махари» (*māhāri*) или «мангала нари» (*maṅgala nārī*), поскольку они исполняли «мангала гита» (*maṅgala gīta*) – песни благословения (Marglin, 1985: 18). А в VIII веке для их обозначения использовался термин «дарика» (*dārikā*) – служанка. В Андхра Прадеш и Карнатаке VIII–IX веков они назывались «виласини» (*vilāsini* — прелестная, очаровательная, кокетливая), в Карнатаке IX–X веков – «сулейар» (*sūleyar* — проститутка, от санскр. *śulā* — проститутка, шлюха), в Андхре XI века – «сани» (*sāni* – от санскритского *svāminī*, то есть уважаемая женщина, госпожа). В надписи из Кералы, относящейся к X веку, храмовая женщина названа термином «нангеймар» (*naṅkaimār*) – женщина, а в раджастханских надписях VII века употреблялся термин «ганика» (*gaṇikā* — куртизанка) (Org, 2000: 49). И это лишь малая часть терминов, которые использовались для обозначения женщин, принадлежащих храму. При этом об-

ращает внимание одна особенность – в большинстве традиций храмовых посвящений по отношению к посвященным женщинам использовались слова, означающие куртизанку или проститутку. Чаще всего это слова «ганика» (*gaṇikā*) или «вешья» (*veśyā*), а также некоторые другие термины, характерные только для конкретного региона и для конкретной традиции.

Слово «*gaṇikā*», которое обычно переводят как «проститутка» или «куртизанка», встречается практически по всей Индии, начиная с середины I тыс. н. э. Как правило, эти женщины были самостоятельны, культурны и весьма образованны, чем напоминали древнегреческих гетер. Упоминания о куртизанках в храме можно найти, к примеру, в произведении Калидасы «Мегхадута» (I, 35), относящемся к V веку, а также в произведениях «Куттанамата» (VIII век), «Шрингараманджари Катха» (XI век), «Катхасаритсагара» (XI век), «Самаяматрика» (XI век). Но в них ничего не говорится о том, что эти женщины находились на содержании храма или получали от храма какую-либо плату, как это было в случае девадаси последних веков (Orr, 2000: 194–195). О проститутках, которые пели и танцевали в индуистских храмах Синда и Западной Индии, рассказывают в своих путевых заметках китайские и арабские путешественники VII–XIII веков (Orr, 2000: 195).

Л. Орт, изучив роль женщин в ритуале шиваитских и вишнуитских Агам, пришла к выводу, что примерно в поло-

вине всех случаев женщины, принимающих участие в храмовой службе или праздниках, именовались проститутками, и чаще всего для их обозначения использовался термин «*gaṇikā*». При этом также остается непонятным, являлись ли эти ганики посвященными храму и постоянно выполняющими там какие-либо функции, или же они только периодически принимали участие в храмовых мероприятиях (Orr, 2000: 215).

Термины со значением «проститутка» встречаются в 25 % всех эпиграфических надписей из Северной Индии, а в Карнатаке этот процент еще больше – 29 %. Самым распространенным термином в этом регионе является «*sūle*» (Orr, 2000: 49). Каннадигский термин «*sūle*» используется обычно именно по отношению к женщинам, посвященным храму, хотя в некоторых случаях может указывать на любовницу какой-либо важной особы (Orr, 2000: 215). Слово «*gaṇikā*» здесь тоже использовалось. В литературе и на памятных камнях Карнатаки уже в IX веке встречаются упоминания о павших героях, которых сопровождают на небо «деваганиккьяр» (*dēvagaṇikkeyar*) – небесные девы, куртизанки богов (Orr, 2000: 195).

Подобного рода терминология Северной Индии и Карнатаки резко контрастирует с терминологией Андхра и Тамилнаду. В надписях из Андхра Прадеш такие термины составляют всего 3 %, а в Тамилнаду и вовсе не встречается ни одного термина со значением «проститутка» по отноше-

нию к женщине, посвященной храму – ни в период правления Чолов, ни после (Orr, 2000: 50). Тамильский эквивалент «сулей» (*cūlai*) в литературе встречается крайне редко, а в надписях не встречается совсем (Orr, 2000: 215). В более половине надписей из Андхра Прадеш используется уважительный термин «*sāni*», который также служит титулом для других категорий женщин, не принадлежащих храму (Orr, 2000: 50). Как и тамильский термин «*tēvaraṭiyāl*», он является уважительным и говорит о высоком социальном и ритуальном статусе женщины. То же самое справедливо и в отношении термина «*vilāsini*». Известно, что виласини участвовали в храмовых ритуалах и были связаны с искусством. Например, в джайнском тексте «Кувалаяма-ла» (Раджастхан, VIII век), написанном на пракрите, говорится о виласини, которые пели, держали зонты и опахала в храмах Аванти (Kuvalayamaalaa, I, 50, 5–6) (Orr, 2000: 194–195). В надписях Карнатаки храмовые женщины также часто обозначаются термином «патра» (*pātrā*), который встречается в 35 % надписей (Orr, 2000: 50). Термин «*pātrā*» имеет санскритское происхождение и может означать «талантливая особа», «артистка». Можно предположить, что этим термином в каннадигских надписях обозначались женщины, основной функцией которых являлось исполнение песен, танцев и участие в драматических постановках, хотя сами надписи об этом ничего не сообщают (Orr, 2000: 50).

Говоря сегодня о ганиках как о проститутках, мы не мо-

жем быть уверены в том, что именно такое значение вкладывали в это слово индийцы прошлых веков. Известно, что со временем содержание слова могло изменяться, а смысловые акценты смещаться. Поэтому ганика середины I тыс. н. э., начала II тыс. и конца II тыс. могла пониматься по-разному. К примеру, в Индии поначалу яванами называли греков, а впоследствии так стали называть мусульман, которые не имели к грекам никакого отношения. Что касается института девадаси, то здесь необходим тщательный анализ терминов, которые обозначают женщин, посвященных храму, а это предполагает пристальное изучение каждой отдельной традиции, характерной для определенного региона и связанной с определенным культом. И ни в коем случае нельзя игнорировать особенности культурного, политического и экономического развития каждого региона. Обобщение здесь недопустимо – нельзя говорить как об одном и том же явлении, к примеру, о карнатакских или махараштрских джогати (о них речь пойдет в 7-й главе) и тамильских деварадияр. В той же Карнатаке функции женщин, которые в надписях названы проститутками, могли не иметь ничего общего с проституцией как таковой. И если какая традиция и является наиболее близкой к традиции тамильских девадаси, то это традиция орисских девадаси, к которой мы будем обращаться в дальнейшем.

Как бы там ни было, в последние несколько столетий в некоторых традициях женщин, посвященных храму, дей-

ствительно воспринимали как куртизанок и сравнивали их с куртизанками небесными. В тексте тантрического шактизма и шиваизма традиции Каула под названием «Маханирванатантра» (XVIII век) содержатся сведения о девавешье (*devaveśyā*) – куртизанке богов. Девавешьи были одной из пяти категорий вещья (*veśyā*), наряду с раджавешья (*rājaveśyā*), нагари (*nagarī*), гуптавешья (*guptaveśyā*) и брахмавешья (*brahmaveśyā*) (Meyer, 1953: 275). В поэзии тамильских бхактов, а также в произведении XII века «Калингатуппарани», где описываются подвиги чольских правителей, тоже встречаются упоминания о небесных девах (Orr, 2000: 195). Ф. Марглин сообщает, что в Ориссе женщин, посвященных храму Джаганнатхи, называли терминами, означающими куртизанку или проститутку (Marglin, 1985: 18). Самыми употребительными при этом являлись «*gaṇikā*» и «*veśyā*», причем в таком контексте, который указывал на связь женщин храма с апсарами – небесными куртизанками. Например, «мартья вещья» (санскр. *marttya veśyā*, ор. *marttya beśyā*) – «земная куртизанка» (Marglin, 1985: 92).

Даже такой беглый взгляд на региональную терминологию девадаси демонстрирует необычайное многообразие. В Северной Индии, Карнатаке, Андхра Прадеш и Тамилнаду храмовые женщины начали упоминаться в эпиграфических надписях одновременно, примерно с IX века. Судя по этим надписям, в Тамилнаду традиция девадаси развивалась независимо от соседних регионов и является уникальной. По

мнению Л. Орт, термины, которые использовались для обозначения женщин, посвященных храму, лишь подтверждают эту точку зрения. Если даже допустить, что некоторые храмовые женщины Северной Индии и Карнатаки на самом деле являлись проститутками, то из этого не следует, что таковыми были и храмовые женщины в Тамилнаду (Ort, 2000: 50).

Тамильские термины для обозначения девадаси

В Тамилнаду имелись свои термины для обозначения женщин, посвященных храму. На примере эпиграфических надписей периода правления династии Чола мы продемонстрируем, как вместе с терминами менялось и само понимание женщины, посвященной Богу. Пожалуй, самым распространенным тамильским термином является «деварадияль» (*tēvaraṭiyāl̥*). Это слово во множественном числе имеет форму «деварадияр» (*tevaraṭiyār*). Термином «деварадияр» обозначались не только женщины, но и мужчины, принадлежащие храму. Когда этот термин встречается во множественном числе, то неясно к кому он прилагается – к мужчине или к женщине. Хотя по отношению к мужчинам данный термин применялся гораздо реже. Л. Опп обнаружила только четыре надписи, где термин «*tevaraṭiyār*» употребляется по отношению к мужчинам, в то время как по отношению к женщинам этот термин употребляется в 121 надписи (Opp, 2000: 219).

Термин «*tēvaraṭiyāl̥*» состоит из слова «девар» (*tēvar*) – «Бог, Господин», и «адияль» (*aṭiyāl̥*) – «служанка, рабыня, бхакта». Слово «*tēvar*» может означать как «Бог», так и «царь», и происходит от санскритского слова «дева» (*deva*) с тем же значением. В древнетамильской литературе эпохи

Санги встречаются и другие тамильские слова, связанные с санскритским «дева», например, «дейвам» (*teyvam*) или «деву» (*tēvu*). Только после VII века слова «деван» (*tēvaṅ*) и «деви» (*tēvi*), которые употреблялись по отношению к отдельным богам и богиням, стали широко использоваться в тамили. Они, как и термин «*tēvaraṭiyāl*», были широко распространены как в шиваизме, так и в вишнуизме. Вторая часть термина «*tēvaraṭiyāl*» происходит от тамильского слова «ади» (*aṭi*) – «стопа» (Ort, 2000: 52). Следовательно, слова «адиян» (*aṭiyān* — для мужчины) и «адияль» (*aṭiyāl* — для женщины) обозначают того, кто находится у чьих-либо стоп – как преданный слуга или как верный раб. Примером может служить поэзия Маниккавасагара, где имеются сотни упоминаний «стоп божества», к которым адиян прикасается, служит им, украшает их, поклоняется и ищет прибежища у этих стоп. Еще один термин, происходящий от тамильского «*aṭi*» и несущий оттенок почтительности, – это «адигальмар» (*aṭikalṃār*). Сначала он употреблялся по отношению к бродячим аскетам и бхактам, путешествующим пешком, то есть «стопами», а потом превратился в титул или часть имени уважаемого человека (Ort, 2000: 216). Таким образом, слова, составляющие термин «*tēvaraṭiyāl*», имеют отношение к сфере религиозной литературы тамильского бхакти VI–IX веков, а сам термин подчеркивает смирение и покорность по отношению к объекту поклонения.

Концепция бхакта как человека, находящегося у стоп лю-

бимого божества, характерна для тамильской религиозной культуры. Она развивалась в поэзии вишнуитских и шиваитских бхактов, чьи произведения оказали глубокое влияние на богослужение и теологию индуизма. Поэты состязались друг с другом в преданности своему божеству, и каждый из них старался доказать, что именно он является самым смиренным, самым покорным и самым преданным. Несмотря на уничижительную окраску, в контексте тамильского бхакти термины «*aṭiyān*» или «*aṭiyāl*» являлись почетными, привилегированными и уважительными. Показательно, что в чольских надписях эти термины прилагаются не столько к слугам и рабам, сколько к верующим, к тому же нередко по отношению к людям с высоким ритуальным статусом, которые имеют право получать пищу из храма (Ort, 2000: 53). Во время Чолов еще больше усилилось религиозное содержание унаследованного от раннего бхакти слова «*aṭiyāl*», которое стало употребляться вместе со словом «*tēvar*».

Термин «*tēvaraṭiyāl*» встречается уже в древнетамильской поэме «Шилаппадикарам», относящейся к дочольскому времени, но именно в период правления Чолов он превратился в устойчивый специфический термин для обозначения храмовых женщин. Он был почетным и подразумевал высокий социальный и ритуальный статус женщины (Ort, 2000: 50). Именно с термином «*tēvaraṭiyāl*» связан рост упоминаний о храмовых женщинах в надписях чольского периода (Ort, 2000: 55). Такие перемены могли быть связаны с тем

обстоятельством, что с распространением бхакти статус людей, выполняющих для храма тяжелые и непрестижные виды работ, начал переосмысливаться и приобретать возвышенный оттенок, а сама работа на храм стала пониматься как религиозное служение. Шиваитские и вишнуитские бхакты – альвары и наянры, использовали образ слуги при описании своих отношений с божеством. Они называли себя и других верующих словом «тондар» (*tonṭar* – слуги), или «атчейвом» (*āṭceyvōm* – букв. «мы будем служить»), и рассматривали низкий труд, труд прислуги, как путь к Богу – к своему Господину (Орр, 2000: 216).

В произведениях тамильских бхактов неоднократно встречается слово «пани» (*paṇi*), означающее «работа», «труд», и имеющее религиозную окраску. В них речь идет об идеальном верующем, который выполняет для любимого божества «панисей» (*paṇisey*) – определенную работу, или службу. Подобные идеи мы можем встретить, например, у Маниккавасагара в «Тирувасакам», у Сундарара в собрании «Деварам», у Намальвара в «Тируваюмоли», у Перияльвара в «Тирумолли» (Орр, 2000: 241). Также слово «*paṇisey*» (буквально означает «работать») мы встречаем в выражении «панисейя пендугаль» (*paṇiseyua peṇṭukaḷ*), которое обозначает женщин, выполняющих в храме определенный вид работы в качестве религиозного служения. Л. Орр сообщает, что термин «*paṇiseyua peṇṭukaḷ*», означающий «прислугу» или «обслуживающий персонал», нередко использовал-

ся для обозначения храмовых женщин в эпиграфических надписях чольского периода, и при этом давалась самая общая информация касательно функций, которые выполняли эти женщины в храме (Orr, 2000: 123).

Можно встретить мнение, что термин «*tēvaraṭiyāḷ*» является калькой санскритского «девадаси» (*devadāsī*). Однако следует учесть, что слово «девадаси» не имело широкого распространения вплоть до XX века, в то время как «*tēvaraṭiyāḷ*» являлось общеупотребительным уже в период правления Чолов. К тому же в тамильской литературе «*aṭiyāḷ*» означает религиозную, верующую женщину, а в санскритской литературе и в североиндийских надписях «*dāsī*», как правило, означает рабыню, прислугу или проститутку. То есть слова «*aṭiyāḷ*» и «*dāsī*» находятся на разных смысловых уровнях. Кроме того, как было показано выше, в случае с терминами «*dāsa*» и «*dāsī*» существует явный семантический разрыв гендерных связей, хотя таковой отсутствует в случае с тамильскими «*aṭiyāṇ*» и «*aṭiyāḷ*». Если буддийская, пураническая и эпическая литература изображает североиндийских правителей в окружении всевозможных рабынь, служанок и куртизанок, то мы такого не встретим в тамильской литературе пурам или в литературе чольского периода. Таким образом, разница между тамильской и североиндийской культурной средой закрепила различные смыслы и использование этих двух терминов – «*aṭiyāḷ*» и «*dāsī*» (Orr, 2000: 55). Поэтому А. Шринивасан считает, что

именно термин «devadāsī» является вариантом тамильского «tēvaratiyāḷ», а не наоборот (Srinivasan, 1988: 175), с чем не все специалисты согласны.

Предшественником термина «tēvaratiyāḷ», который стал широкораспространенным в позднечольский период, был термин «деванар магаль» (*tēvaṇār maḷaḷ*) или «девар магаль» (*tēvar maḷaḷ*) – «дочь Бога» (Orr, 2000: 58). Наиболее часто этот термин встречается в раннечольских надписях и характерен для центральных регионов чольских земель (дистрикты Танджавур и Тиручираппалли) и Северного Аркота. Существовал и мужской вариант данного термина – «деванар маган» (*tēvaṇār maḡaṇ*), т. е. «сын Бога», который встречается только в раннечольских надписях. При этом необходимо иметь в виду, что в период Чолов термины «девар» (*tēvar*), «деванар» (*tēvaṇār*), «удейяр» (*uṭaiyār*) или «альвар» (*ālvār*) в значении «господин» или «владыка» могли употребляться как для обозначения божества, так и для обозначения правителя. Так же как и приставка «тиру» (*tiru*) в значении «священный» или «великий», которая могла использоваться для обозначения правителя, храма, речи, пищи и т. д. Поэтому в некоторых случаях термин «tēvaṇār maḷaḷ» мог пониматься как «дочь Бога», так и «дочь правителя» (Orr, 2000: 58). Но в тех случаях, когда термин «devaṇāḡ» подразумевал именно «Владыку храма» (храм обозначался словом «kōyil» или «taḷi»), под «tēvaṇār maḷaḷ» имелась в виду действительно «дочь Бога» (Orr, 2000: 219).

Деванар макаль и деванар макан часто упоминаются в надписях в качестве дарителей или же в качестве родственников тех людей, которые одарили храм (Org, 2000: 58). Этот факт позволяет рассматривать «дочерей» и «сыновей Бога» как людей обеспеченных и уважаемых, имеющих высокое социальное положение в обществе. Кроме того, термин «*tēvaṅār makal*» подчеркивает идею близких отношений с Богом. Однако речь идет не столько о связи с Вишну или Шивой, сколько о связи с тем божеством, которое «проживает» в определенной местности и с которой ассоциируется. В Тамилнаду храмовое божество считается хозяином определенной местности и обозначается словом со значением «владыка», например, словом «*uṭaiyār*». Именно этому Владыке, или Господину, в последние столетия существования института девадаси посвящалась юная деварадияль. Локализация божества и специфическая связь между ним и посвященной женщиной часто бывает отражена в терминах типа «иттеварадияль» (*ittēvaraṭiyāl*) – «бхакта этого божества», или «иккойир-деварадияль» (*ikkōyir-tēvaraṭiyāl*) – «бхакта божества этого храма» (Org, 2000: 52).

В контексте бхакти многие термины не просто приобретают религиозную окраску, но несут на себе печать интимности и близких отношений с божеством. Тамильские бхакты описывали взаимоотношения с божеством в терминах человеческих отношений. Но, несмотря на то, что в их гимнах преобладают любовные отношения, также широко использо-

вались и другие модели взаимоотношений, например, родитель – дитя, господин – слуга. При этом романтическая и духовно-эротическая доминанта в отношениях между адептом и божеством не столь характерна для шиваизма, в отличие от вишнуизма, хотя общий эротический настрой несомненен. Тем не менее, к Шиве скорее обращались как к Отцу, нежели как к любовнику (Orr, 2000: 59–60). И не случайно, наверное, что все упоминания о деванар магаль и деванар маган в период правления Чолов встречаются только в надписях, имеющих отношение к шиваитским храмам (Orr, 2000: 60). Л. Орр полагает, что на формирование содержания термина «tēvaṇār makaḷ» могли оказать влияние преобладание шиваизма и популярность шиваитских идей, а также широкое использование в литургии в период правления Чолов шиваитской литературы бхакти с ее образами сыновей и дочерей (Orr, 2000: 60).

Если девадаси обозначались термином «tēvaṇār makaḷ» – «дочь Бога», то это говорит о том, что в период правления Чолов они еще не считались «женами Бога». Возможно, женами храмового божества девадаси стали считаться под воздействием распространения вишнуизма с его идеей отождествлять верующего независимо от его половой принадлежности с любящей женщиной, в том числе и с женой, чья любовь направлена на избранное божество, которое рассматривалось как единственный мужчина в мире. Есть свидетельства того, что девадаси прежних времен могли быть замуж-

ними женщинами, так как в нескольких надписях женщины одновременно причисляются к категории храмовых (например, деварадияль или деванар магаль) и в то же время называются чьими-либо женами – агамудайяль (*akamuṭaiyāḷ*) (Orr, 2000: 43). Данный термин буквально означает «обладающая домом», то есть семейная. Также в одной надписи из Южного Аркота о женщине, совершившей дар джайнскому храму, говорится одновременно как о девар магаль и как о жене некоего деварадияра, проживающего в тирумадейвилагам (*tirumaṭaivilākam*) – прихрамовой территории (Orr, 2000: 155–156).

Наряду с «*tēvaraṭiyāḷ*» и «*tēvaṇār makaḷ*» в период Чолов широко употреблялись термины «талияр» (*taḷiyār*), «талиийлар» (*taḷiyilār*), «падияр» (*patiyār*) и «падийилар» (*patiyilār*), обозначающие храмовых женщин (Orr, 2000: 49). Эти термины указывают на связь с храмом посредством слов «пади» (*paṭi*) и «тали» (*taḷi*). Использование этих терминов характерно для Тирунелльвели, Танджавура и Чинглепута. В раннечольский период эти термины прилагались к группе верующих, а в позднечольский – к конкретным женщинам. В одних надписях о талиийлар говорится преимущественно как о женщинах, которые получают от храма пищу (что было почетным и указывало на их высокий статус), а в других – как о певицах и танцовщицах храма (Orr, 2000: 60). Надписи также сообщают о том, что эти женщины одаривали храмы, и указывают на то, что «*patiyilār*» было уважительным титу-

ЛОМ.

В эпиграфических надписях чольского периода также встречается термин «панимумпимар» (*paṇimūppimār* — где суффикс – *mār* является показателем мн. ч.), который означает храмовую танцовщицу и тоже имеет уважительный оттенок (Orr, 2000: 220). Например, одна надпись сообщает о даре, который сделала женщина по имени Арияпиратти Удайяп-Перумаль. Вероятно, она принадлежала храму Брихадишвары в Танджавуре (который известен также как Раджараджешварам), поскольку именуется «падийилар (из) Раджараджешварам». Также о ней говорится как об одной из панимумпимар, проживающей в одном из домов, расположенных в западном ряду за пределами первой стены храма Владыки Тирувидаймарудура, которому она и сделала пожертвование. То есть эта женщина описана в терминах ее места проживания в непосредственной близости от храма в Тирувидаймарудуре (Orr, 2000: 61).

Интересна одна надпись позднечольского периода, сообщающая о падийилар, которая одарила храм. В этой надписи делается акцент на уважительном значении термина. Эту женщину звали Наккан Чендальви, она же Виравхарана – талейкколи. Судя по всему, сделав подарок для святилища богини, она приобрела взамен право получать оплату от храма и называться одной из падилийар этого храма, а также использовать как часть своего имени титул «талейкколи» (*talaikkōli*). В период Чолов титул «талейкколи» встреча-

ется, как правило, в имени тех женщин, которые называются в надписях термином «*patiyilār*» (Orr, 2000: 61).

Титул «*talaikkōli*» происходит от слова «талей» (*talai*), что означает «глава», «первый, лучший, высший», «человек высшего ранга», а слово «коль» (*kōl*) означает «жезл», «шест», «скипетр», «посох». В тамильской поэме «Шилаппадикарам» слово «талайкколь» (*talaikkōl*) встречается в качестве особого жезла, который символизировал власть Чола. Это шест Индры – джарджара (*jarjara*), который упоминается в санскритском трактате «Натьяшастра» и выступает аналогом мировой оси. В «Шилаппадикарам» слово «*talaikkōl*» встречается в качестве титула, которым чольский царь награждал искусных танцовщиц. В третьей главе описан дебют танцовщицы Мадави, которая выступал перед царем Чола. Перед выступлением она омыла и украсила талайкколь, затем его взяли в процессию, разместив на спине слона, и в сопровождении царя, свиты и придворных поэтов доставили в театр, где придворный поэт разместил этот необычный жезл на сцене. Только совершив поклонение талайкколь, Мадави начала свое выступление. Титулом «*talaikkōl*» награждались танцовщицы, получившие за свое мастерство особое признание царя. Одна из девушек, проживающая в квартале певиц и танцовщиц в Мадуре, имела титул «талейкколь аривей» (*talaikkōl arivai*), то есть «девушка талейкколь» (Orr, 2000: 221). Этим титулом обладала также апсара Урваши. Кроме того, «*talaikkōli*» – титул пожилой, заслуженной гани-

ки. Но если в «Шилаппадикарам» титул «*talaikkōli*» демонстрирует связь с властью царей Чола, то в случае с девадаси чольского периода, обладающих титулом «*talaikkōli*», ключевой являлась связь с храмом. О том, что этот титул был дарован храмом, а не правителем Чола, говорит тот факт, что к титулу «*talaikkōli*» чаще прибавлялось имя божества, а не имя правителя. Например, имя Тиллейнаягат-талейкколи (*Tillaināyakat-talaikkōli*) означает «Та, что демонстрирует жезл Господина Тиллей», то есть Шивы. К тому же титул «*talaikkōli*» чаще носили девадаси тех регионов, которые находились за пределами чольского центра. Если титул «*talaikkōli*» в «Шилаппадикарам» является признанием правителем мастерства танцовщицы, то титул «*talaikkōli*» у девадаси чольского периода означал, скорее, особый статус женщины как бхакты и демонстрировал возможность участия в храмовых делах или в храмовых ритуалах (Orr, 2000: 62).

Судя по содержанию надписей, приобретение титула «*talaikkōli*» и звания «*patiyilār*» или «*talīyilār*», а также соответствующий им ранг и привилегии в храме, были связаны с ролью женщины в качестве покровительницы храма (Orr, 2000: 62). Те женщины, о которых рассказывают надписи чольского времени, в большинстве случаев являлись дарителями. Термины «*tēvaraṭiyāl*», «*tēvar maḱal*», «*patiyilār*» и «*talīyilār*» чаще всего использовались по отношению к тем женщинам, которые одаривали храм. Ни один из этих терми-

нов не связан с какой-либо определенной ролью или функцией. Эти термины всего лишь маркируют статус знатной «прихожанки». Все эти женщины были вовлечены в деятельность, в ходе которой их дары храму обменивались на положение и привилегии, и возможно, на приобретение титула «храмовая женщина» (Orr, 2000: 63).

Термин «*tēvaraṭiyāl*» был наиболее употребительным во время правления Чолов, особенно при поздних Чолах. Более чем в половине всех надписей чольского периода используется термин «*tēvaraṭiyāl*» и его синонимы – «емперуманадияль» (*emḃerumanadial*), «альванадияль» (*ālvānaṭiyāl*), «девадиччи» (*tevatīcci*), «тирунаматтадияль» (*tirunamattaṭiyāl*) и «девака адияль» (*tevaka aṭiyāl*). Все эти термины имеют одинаковое значение, употребление и хронологические рамки. Слова «емберуман» (*emperumāṇ*) и «альван» (*ālvāṇ*), так же как и «девар» (*tēvar*), означают «Бог» или «Господин». Например, в термине «*emperumāṇaṭiyāl*» вместо слова «*tēvar*», как в термине «*tēvaraṭiyāl*», содержится слово «*emperumāṇ*», обозначающее Вишну. Этот термин встречается в основном в северных и центральных областях Тамилнаду, в тех местах, где был распространен вишнуизм, например, в Тирупати. После 1300-го года термин «*emperumāṇaṭiyāl*» распространился далеко на юг, где имелись вайшнавские храмы, при этом оставаясь важным и на севере, особенно в Тирупати. Термин «*ālvānaṭiyāl*», в котором слово «*ālvāṇ*», обозначающее Бога, тоже употребляется вишнуитами, особенно по-

этами-бхактами (Orr, 2000: 218).

Термин «девадиччи» (*tevaṭṭicci*) характерен для надписей из Кералы, где слову «aṭiyāḷ», как в термине «tēvaraṭiyāḷ», соответствует слово «адиччи» (*aṭicci*), означающее верную бхакту. Слово «aṭicci» в отношении девадаси используется в таком же смысле, как и в отношении служанок цариц из династии Чера. Этот термин встречается в трех тамильских надписях позднечольского периода из Траванкора (Южная Керала). В двух из них о девадиччи говорится как о храмовых служанках, а в одной как о покровительнице храма. Существует точка зрения, согласно которой термин «tevaṭṭicci» является калькой санскритского «devadāsī», однако по мнению Л. Орр, данный термин представляет собой вариант именно тамильского «tēvaraṭiyāḷ» (Orr, 2000: 218).

Интересно, что нигде за пределами Тамилнаду для обозначения храмовых женщин не встречаются термины, имеющие значения «поклонница», «дочь Бога» или «храмовая женщина». Это характерно только для тамильских надписей в период правления Чолов (Orr, 2000: 49). По сути, чольские надписи говорят о трех типах сакральной связи: связь девадаси с храмовым божеством (*tēvar*, *tēvaṇṇār*, *uṭaiyār*, *īśvara*, *nāyaṇṇār*), связь с храмом (*kōyil*, *taḷi*) и связь с местностью – городом или деревней (*ūr*, *nagaram*, *puram*), в названии которых часто содержится слово «*tiru*», то есть «священный». При этом чаще всего использовались выражения типа «деванар магаль такой-то местности», «деварадияль такого-то

храма», «деварадияль такого-то божества (или Господина)».

Слово «tēvar», или «tēvaṇār», вместе с другими компонентами могло образовывать термины, содержащие привязку к местности или к божеству этой местности, например, в выражении «тирувидаймарудудайяр деварадияль» (*tiruviṭaimarutuṭaiyār tēvaraṭiyāl*), которое можно перевести как «адияль Великого Бога местности Тирувидаймарудур», где «uṭaiyār tēvar» означает «Великий Бог» (Orr, 2000: 136). Помимо слов «tēvar» и «tēvaṇār» встречаются и другие слова в значении «Бог» или «Господин», которые применялись для обозначения связи девадаси с храмовым божеством, например, санскритские «nāyaṇār» и «īśvara», а также тамильское «uṭaiyār». Слово «nāyaṇār» встречается только в конце правления Чолов, а «uṭaiyār» и «īśvara» встречаются на всем протяжении чольского периода. Иногда можно встретить и такие сложные выражения для обозначения девадаси как «адияр святого имени Бога Богов священного храма» – «tiruvakatt īcuram uṭaiyār tirunamattaṭiyār» (Orr, 2000: 245). Или же могла использоваться приставка «и» (*i*) в значении «этот», например, в термине «иттеварадияль» (*ittēvaraṭiyāl*) – «адияль именно этого Бога», или «иттеванар магаль» (*ittēvaṇār maḡal*) – «дочь этого Бога» (Orr, 2000: 136).

Также в терминах отражалась связь девадаси с прилегающим к храму пространством – «тирумадейвилагам» (*tirumaṭaivilākam*), с храмовой улицей – «види» (*vīti*),

«тирувиди» (*tiruvīti*) или «теру» (*teru*), с домами за пределами храмовой стены – «тирумалигей» (*tirumālikai*), с храмовым двором – «тирумутрам» (*tirumurram*), и даже с храмовой кухней – «тирумадейппалли» (*tirumaṭaippalli*) (Ogg, 2000: 138). В некоторых выражениях употреблялся глагол «иру» (*iru*), означающий «проживать», например, «тирумадейвилагам ируккум деварадияр» (*tirumaṭaivilākam irukkum tēvaraṭiyār*) – «деварадияр, которые проживают в тирумадейвилагам», то есть на прихрамовой территории (Ogg, 2000: 230). Данный вид связи является прямым указанием на место проживания девадаси, либо говорит о ее высоком положении, о ее привилегированном статусе из-за близости к храмовому божеству. В позднечольский период связь девадаси с отдельными частями храма и прилегающей территорией еще больше усилилась.

В терминах, которыми девадаси обозначались в чольских надписях, отражалась важность их отношений с храмом, храмовым божеством и местностью, где установлен храм. Такие термины, как правило, выражали идею преданности избранному божеству (*tēvaraṭiyāl*), указывали на отношение к божеству как к Отцу, когда посвященная Богу девушка считалась его дочерью (*tēvanār makal*), подчеркивали связь женщины с храмом (*taḷiyilār, paṭiyilār*), но при этом термины ничего не сообщали о функциях, которые должны были выполнять девадаси в храме. В чольский период о девадаси не говорилось в терминах, которые бы указывали на то,

что женщина является танцовщицей либо занята какой-либо иной ритуальной или профессиональной деятельностью (Orr, 2000: 162).

В последующие века также не было единого термина для обозначения храмовой танцовщицы. В Танджавуре, где произошло слияние придворной и храмовой культуры, профессиональные танцовщицы в дворцовых записях моди⁵ обозначены тремя основными терминами: «даси» (*dāsī*), «калавантин», (*kalāvantiṇ*) или «калавант» (*kalāvant*), и «суле» (*sūle*), или «сулья» (*sūlyā*). Обычно термин «*dāsī*» представлялся к имени танцовщицы, которая носила на шее ботту (свадебный шнур с символом божества), например, даси Кавери, или даси Чинникутти. Эти даси были не только местными тамилками. В танджавурских записях моди встречается имя маратхской танцовщицы – даси Хира. Вторым термин «*kalāvantiṇ*», или «*kalāvant*», означает «воплощение искусства» или «олицетворение искусства». Его также можно перевести как «искусница», «мастерица». Термины «*kalāvantiṇ*» и «*kalāvant*» были в ходу не только в Танджавуре, но и в Махараштре, где они были широко распространены в XVIII веке и использовались для обозначения куртизанок и профессиональных танцовщиц. Термин «*sūle*», или «*sūlyā*», происходит от санскритского «шула» (*śulā*) – проститутка (Soneji, 2012: 37). Но вообще этот термин не харак-

⁵ Вариант маратхской письменности, которая использовалась также при дворе танджавурских правителей.

терен для Тамилнаду, он был больше распространен в Карнатаке.

Итак, мы видим, что даже в пределах Тамилнаду не существовало единого термина для обозначения женщин, посвященных храму. При этом не каждая женщина, посвященная храму, обозначалась термином «devadāsī», и не каждая женщина, посвященная храму, непременно являлась храмовой танцовщицей. Со временем значение терминов менялось. Изменялось со временем и понимание женщины, посвященной храму, ее роли, ее функций и ее социального положения. Можно сказать, что идея девадаси находилась в постоянном развитии. Локальные традиции создавали неповторимый колорит в отношениях девадаси с местным «Господином», что находило отражение в терминах для обозначения этих женщин. Именно локальные традиции «ответственны» за разнообразие института девадаси: то, что являлось общепринятым в одной местности, не являлось таковым в другой. К тому же наряду с общими процессами в развитии различных регионов Индии имелись свои особенности, что обеспечивало культурно-историческое своеобразие каждого региона. Вот почему мы не встретим институт девадаси, например, VI века в таком варианте, в каком мы знаем его по веку двадцатому. Институт девадаси нельзя рассматривать как нечто статичное и неподвижное, он постоянно находился в процессе развития и изменялся. Именно об этом нам говорит разнообразие терминов для обозначения женщин,

посвященных храму.

Глава II

Истоки

Институт девадаси представляет собой обширную и сложную совокупность идей, происхождение которых порой трудно определить. Говоря о происхождении института девадаси и времени его возникновения, нужно иметь в виду, что на всем протяжении своего существования он претерпевал серьезные изменения. Тот институт девадаси, который нам известен по последним векам, существенно отличался от того, каким он был на ранних этапах своего существования. По этой причине весьма проблематично, да наверное, и невозможно, определить время его появления – в той форме, про которую с уверенностью можно было бы сказать, что это уже то самое явление, о котором мы говорим. Но иногда, всматриваясь в самое отдаленное прошлое, можно обнаружить те элементы культуры, идеи и представления, которые стали формообразующими для института девадаси или оказали на его становление решающее влияние. Это, прежде всего, представление о сакральной энергии анангу, образ небесной танцовщицы апсары, особый взгляд древних тамиллов на женщину и царя, модель уникальных отношений между древнетамильскими исполнителями и правителем, а также идея бхакти – всепоглощающей любви челове-

ка к Богу. Это своеобразные доминанты, знакомство с которыми может помочь более глубокому пониманию сущности института девадаси и той роли, которую на протяжении многих веков играли в тамильской культуре посвященные храму женщины.

Сакральная энергия анангу

Термин «анангу» (*ananku*) в древнетамильской культуре использовался для обозначения особого рода энергии, которая может находиться в живых существах, в неодушевленных предметах, а также присутствовать в каких-либо местах. Это могут быть горы, моря, деревья, слоны, львы, змеи, мертвые тела, поле битвы, оружие, бобы кажангу (которые используются тамилами для гадания), а также специальные столбы и мемориальные камни (в которых, как считалось, находятся души погибших воинов). Сами по себе эти объекты с религиозной точки зрения не представляют никакой опасности. Они становятся опасными только с того момента, когда начинают восприниматься как объекты, содержащие анангу. Со всем, где она содержится, нужно обращаться осторожно, так как эта энергия легко может выйти из-под контроля и привести к катастрофе. Но если анангу находится в положенном месте и под контролем, она наделяет объект сакральным смыслом. Это является основным критерием отношения человека к данному объекту. С анангу также связываются места исполнения оргиастических и священных танцев, барабаны и другие музыкальные инструменты. Кроме того, анангу оказывается связана с такими абстрактными понятиями как время, клятва, целомудрие, ею обладают боги и духи (Дубянский, 1989: 24–25). То есть, в культуре древних

тамилов сакральное воспринималось как содержащее анангу, а в сферу сакрального наряду с различными предметами входили музыка и отношения полов.

Среди людей носителями анангу являются, прежде всего, цари и женщины. Во многих случаях под анангу подразумевается именно женская сексуальная энергия и способность родить ребенка. Иногда анангу понимается как специфическая энергия, присущая женщине, которая локализуется преимущественно в груди (сразу же вспоминается образ Каннахи из «Шилаппадикарам», которая, потеряв мужа, в гневе сжигает город Мадурай вырвавшимся из ее груди пламенем). Но эта энергия может быть как приносящей благо, так и наносящей вред. Поэтому женщина воспринимается как существо сакральное и опасное одновременно. Потенциальная многоликость ее сакральной энергии обуславливает изменчивость женщины как ее носителя. Прекрасным выражением подобного рода представлений являются слова кланового певца из племени гондов – пардхана. Речь идет о том, что в течение одного дня проявляются различные аспекты женской сущности. Например, когда женщина выходит на рассвете из дома с пустым сосудом на голове, она подобна злему духу и является дурным предзнаменованием. Но уже через несколько минут, возвращаясь с сосудом, полным воды, воспринимается как благостная богиня, и в этот момент пардхан готов ей поклониться. Когда женщина входит в дом и начинает убирать кухню, она становится богиней, отводя-

щей от селения болезнь. Но когда она выходит на улицу, чтобы подмести двор и дорожку перед домом, то превращается в обыкновенную подметальщицу. А уже через минуту, отправляясь к коровам, она снова превращается в богиню – теперь она Лакшми, богиня счастья, удачи и процветания. Когда же приходит время кормить семью, она становится богиней зерна – Анна-Кумари. Вечером, зажигая светильник, она превращается в сверкающую, как жемчуг, богиню, а ночью оборачивается ненасытной любовницей, которую необходимо удовлетворить, – теперь она богиня, которая поглощает своего мужа (Дубянский, 1989: 168).

Аналогичным образом женская сущность меняется и в произведениях древнетамильской поэзии в зависимости от того, в каком состоянии находится ее анангу. Каждое состояние предполагает определенный тип поведения, который в ряде случаев фиксируется необходимым ритуалом, чему соответствуют пять тем-тиней (*tiṇai*): куриньджи (*kuriñci*) – половое созревание девушки и ее первое соединение с женщиной, муллей (*mullai*) – супружеская чистота, нейдаль (*neytal*) и палей (*pālai*) – страдания в разлуке, марудам (*marutam*) – подготовка к близости с мужем после месячных. В культуре древних тамиллов любовные ситуации были тесно связаны с природными процессами. В основе такой взаимосвязи лежало представление о сакральной энергии, которая присуща как женщине, так и природе. Как каждое состояние женщины имеет свои характерные черты, так и природа пяти рай-

онов Страны Тамиллов имеет свои особенности, представляя определенные фазы природно-календарного цикла, с которыми соотносятся различные состояния женщины и сопрягаются определенные идеи, например, загрязненность, чистота, плодородие, высыхание, накопление энергии, обновление, плодоношение и т. д. Основные ситуации пяти тем-тиней фиксируют определенные модели ритуального поведения, смысл которого состоит в осуществлении контроля над сакральной женской энергией. Этот контроль принимает различные формы в зависимости от того, в какой конкретной ситуации находится женщина: замужество, аскеза во время разлуки и т. д.

На дравидийском Юге считается, что именно женщина обеспечивает благополучие семьи, являясь своеобразным энергетическим источником. Поэтому для дравидов характерен обычай кросскузенного брака, т. е. женитьба на дочери брата по материнской линии либо на дочери сестры отца, когда девушка, выйдя замуж, не покидает свою семью, а продолжает оставаться ее хранительницей. Женская энергия является ценной не только и не столько для нее самой, сколько для ее ближайшего окружения, особенно для мужчин-родственников (отец, муж, брат, сын), и мужчины семьи как бы образуют некий барьер для анангу, заключая ее в определенные границы, за которые она не может выйти. Таким образом, энергия находится под контролем и это приводит к процветанию семьи. Но если по каким-либо причинам границы

оказываются разомкнутыми, то энергия может выйти из-под контроля и утратить свой благоприятный характер. Поэтому каждый мужчина обязан обращаться с женщинами в семье так, чтобы свести к минимуму проявление их гнева и недовольства, поскольку эти качества оказывают разрушительное воздействие на семейное благополучие.

Если мы обратимся к санскритскому тексту «Манавадхармашастра», или «Законы Ману», то увидим, что подобный взгляд на женскую сущность присущ не только тамилам. Здесь говорится, что женщины должны быть почитаемы и украшаемы отцами, братьями, мужьями, а также деверями, желающими много благополучия (III, 55). Та семья, где женщины, члены семьи, печалются, быстро погибает, но та, где они не печалются, всегда процветает. Те дома, которые проклинают непочтенные женщины, члены семьи, совершенно погибают, как бы разрушенные магической силой. Поэтому людьми, желающими благополучия, они должны быть почитаемы дарением украшений, одеждами и пищей. В какой семье муж и жена довольны друг другом, там благополучие прочно. Да и вообще, где женщины не почитаются, там все ритуальные действия бесплодны (Законы Ману III, 56–60). В этом тексте не говорится прямо о том, что женщина является носителем сакральной энергии анангу, однако ясно, что речь в данном случае идет именно о ней.

Чтобы не стать причиной какого-либо несчастья, женщина должна уметь контролировать амбивалентный характер

своей энергии. Контроль над ней осуществляется, как правило, в рамках супружеских отношений, где культивируется ее благоприятный аспект. Для этого существует множество различных правил, которые женщина обязана соблюдать. По-тамилски эти правила называются словом «карбу» (*karpu*), что означает «обученность» и указывает на умение женщины контролировать свою энергию (Альбедиль, 1996: 72; Дубянский, 1996: 84). Это умение даже сегодня в тамилской культуре ценится высоко и считается обязательным, особенно для замужней женщины. Также необходимо следить за тем, чтобы энергия накапливалась, а не только растрачивалась. Для этого существуют специальные ритуалы, целью которых является накопление и укрепление женской энергии. Обозначаются они словом «нонбу» (*nōṇpu*) и могут проводиться либо в храме, либо дома. Для участия в церемонии приглашаются женщины-родственницы либо просто соседки. Мужчины могут находиться поблизости и даже наблюдать за происходящим, но сами не принимают участия в этом действе, за исключением специально приглашенного брахмана (Альбедиль, 1996: 74; Kersenboom-Story, 1987: 59). Хотя существуют и такие ритуалы, при проведении которых ни один мужчина не имеет права присутствовать. В общем, каждая женщина должна знать и соблюдать особые, женские правила поведения, поскольку от нее во многом зависит семейное благополучие и даже жизнь ее близких, особенно мужчин.

В различных регионах Индии существует множество религиозных обрядов и праздников, когда женщины совершают всевозможные действия для блага своих мужчин ⁶. Верность жены придает мужу силы, делает его непобедимым и неуязвимым, а супружеская измена может погубить его и даже вызвать гнев высших сил. В романе керальского писателя Т. Ш. Пиллэ «Креветки» отражено подобное мировоззрение. Вот как жена рыбака объясняет своей повзрослевшей дочери правила женского поведения, возведенные культурой в ранг священного закона. «Когда-то, очень давно, жена рыбака, который первым на жалкой лодке вышел в безграничные морские просторы, стояла на берегу и, устремив взор на запад, жарко молилась богине моря. А на море разыгралась буря. Широко развевая огромные пасти, на лодку устремились морские чудища. На нее бросались акулы. Ее захватывало и влекло вниз подводными течениями. Но рыбак чудесным образом избежал всех опасностей. Более того, он вер-

⁶ Примером может служить праздник карвачаутх (*karvācauth*), который сегодня широко известен даже за пределами Индии, во многом благодаря голливудскому кинематографу. В этот день замужние женщины молятся о благополучии и долголетию своих мужей, соблюдая пост с предыдущего вечера. Все женщины ждут с нетерпением восхода Луны, чтобы можно было совершить необходимые ритуалы и принять, наконец-то, пищу. Первый кусочек еды и первый глоток воды жена получает из рук мужа. Как правило, женщины в такие дни постятся, читают священные тексты, ходят в храмы, совершают паломничества к святым местам, приносят всевозможные дары и подношения богам. Все это делается для того, чтобы поддержать своих мужчин, дать им необходимую энергию для какого-либо дела, продлить их годы жизни.

нулся на берег с богатым уловом. Как удалось ему спастись от яростной бури? Почему не проглотили его чудища? Не причинили никакого вреда акулы? И как миновала лодка все подводные течения? Как все это случилось? Это произошло потому, что на берегу молилась чистая сердцем жена рыбака. Женщины, живущие на морском побережье, знают и соблюдают священный закон». И дальше мать продолжает: «Как ты думаешь, почему рыбаки, выходящие на лов, возвращаются назад целыми и невредимыми? Потому что их жены, оставаясь на берегу, блюдут закон и благочестие. Иначе подводные течения проглотили бы их мужей вместе с лодками и увлекли на дно. Жизнь мужчин, которые отправляются в море, находится в руках женщин, которые остаются на берегу» (Пиллэ, 1962: 3).

Множество правил, связанных с контролем анангу, имеют непосредственное отношение к тали (*tāli*) – символу замужества у тамилков. Тали представляет собой металлическую пластинку или медальон, куда продевается шнурок. Во время свадебной церемонии жених повязывает тали на шею невесте – этот момент является ключевым для тамильской свадьбы (Альбедиль, 1996: 70). Беречь тали для тамилки означает беречь мужа, беречь семью. Ни в коем случае нельзя допустить, чтобы шнур тали порвался. Поэтому женщины стараются ухаживать за символом замужества и вовремя менять шнур. Лучше всего это делать в те дни, которые считаются благоприятными, например, в день свадьбы Минакши

и Шивы, который является религиозным праздником. Плоха та жена, которая не натирает ежедневно шнурок куркумой, или допускает, чтобы шнурок изнашивался. Также нельзя двум женщинам одновременно показывать тали друг другу или держать их напротив друг друга (Альбедиль, 1996: 76).

Тамилки верят, что судьбу своего мужа они носят на шее. Именно поэтому они прилагают столько усилий для того, чтобы тали было чистым и крепким. Как мужчины семьи представляют собой магический круг или кокон, в котором функционирует женская энергия, так и тали на шее женщины очерчивает границы, за которые эта энергия не должна выходить. То же самое справедливо и в отношении мангал-сутры (*maṅgalasūtra*), что украшает шеи замужних женщин на Севере Индии. Возможно, с целью контроля сакральной энергии индийские женщины носят различные браслеты на руках и ногах, которые окольцовывают женщину и не позволяют энергии вырваться наружу. Поэтому крайне нежелательно, чтобы браслет сломался или потерялся – тогда энергия непременно выйдет из-под контроля.

Анангу лежит в основе такого понятия как сумангали (*sumāṅgalī*), что означает «благостная», «счастливая». Считается, что замужняя женщина, ставшая матерью, имеет наиболее благоприятную энергию. Она является желанной гостьей в любом доме. Выполняя все предписания, необходимые для контроля своей энергии, ведя праведный образ жизни, она ведет свою семью к процветанию и в этом проявляет-

ся ее величие – перумей (*perumai*) (Альбедиль, 1996: 72). Такая женщина-сумангали ассоциируется с богиней Лакшми. Но поскольку храмовая танцовщица считалась женой Бога и для нее исключалась возможность стать вдовой, то она была не просто сумангали, а нитьясумангали (*nityasumanḡali*) – постоянно благоприятная.

Благоприятной считается и энергия молодой незамужней девушки (*kanni*) (Альбедиль, 1996: 73). А вот незамужняя женщина, ставшая матерью, а также состоящая в браке, но бесплодная, являются носителями неблагоприятной энергии. Но самая неблагоприятная энергия, которая способна разрушить любое благополучие, у вдовы. Если женщина становилась вдовой, ее старались поселить отдельно от семьи и свести к минимуму любые контакты с ней. Возможно, что подобное мировоззрение в какой-то степени спровоцировало возникновение обряда сати, который можно рассматривать как попытку общества защитить себя от пагубного воздействия крайне неблагоприятной энергии. С одной стороны, со смертью мужа вдова лишается сдерживающих рамок для своей энергии, и поэтому ее изолируют от общества, а с другой стороны, такое негуманное отношение к этим женщинам объясняется тем, что они не сумели или не захотели защитить своих мужей. Вряд ли обычные люди разбираются во всех тонкостях подобного рода философии, но каждый индуст знает, что жена не должна умереть раньше мужа. Эта аксиома впитывается с молоком матери. Но нужно

учитывать, что такое отношение к женщине свойственно мировоззрению индуизма, который содержит изрядную долю брахманизма, а у тамиллов взгляд на женщину и на отношения полов в целом был несколько иным. На Юге женщины пользовались гораздо большей свободой и могли выходить вторично замуж.

Восприятие женщины как носителя особого рода сакральной энергии характерно для всей Индии, причем с самых древних времен. Подобный взгляд на женщину формирует и соответствующее отношение к ней. В соответствии с амбивалентной природой анангу женщина иногда воспринимается как носительница опасной и разрушительной силы. Это в том случае, если у нее нет сдерживающих рамок – семейных, брачных, ритуальных. Но женщина становится источником семейного благополучия и воспринимается обществом как таковая, если анангу находится под контролем. То есть, двойственность женской сущности порождает такое же двойственное отношение к ней.

Анангу ассоциируется преимущественно с нагреванием и жаром. В тамильской культуре динамические силы и активные жизненные процессы воспринимаются как «горячее», как «жар», и связываются с идеей нагревания. Огромное количество вещей и состояний в жизни считаются горячими, например, рождение ребенка, сексуальная близость, страсть, менструация у женщины. Кроме того, что они горячие для ума и для тела, они еще и оскверняющие. Вообще любая

нечистота считается нагревающей, в то время как, например, очищение, снятие боли или выздоровление представляют собой охлаждение, то есть введение энергии-жара в определенные рамки (Дубянский, 1989: 27–28; Kersenboom-Story, 1987: 185). Любые проявления жара необходимы для жизни, для ее нормального течения и развития. Жар необходим, но опасен, поэтому его нужно держать под контролем, а иначе он может превратиться в разрушительную силу. Следовательно, для достижения равновесия должна присутствовать и противоположность нагревания – охлаждение. На ритуальном уровне такое равновесие достигается путем применения всевозможных очищающих действий, употребления правильных продуктов питания и различных способов урегулирования эмоционального состояния. При этом важно понимать, что оппозиция «нагревание – охлаждение» находится все время в движении, а любое смещение в ту или иную сторону моментально приводит к дисбалансу и создает опасную ситуацию. Представления об анангу проявлены даже на уровне символизма, в том числе и цветового: энергия-жар ассоциируется с красным цветом, а прохлада – с белым. Структура ритуала также представляет собой движение от нагревания к последующему охлаждению, от красного – к белому (Дубянский, 1989: 28). В Тамилнаду можно увидеть, что некоторые элементы храмового комплекса окрашены в красно-белую полосу, что отражает идею двух противоположных энергий, которые при должном обращении с ними

являют гармонию и целостность. Также подобные полосы часто встречаются в Тамилнаду на ступеньках частных домов и общественных зданий.

Оппозиция «нагревание – охлаждение» проявляется как в мире людей, так и в мире богов, в том числе и на космическом уровне, например, в процессе создания и разрушения всего мироздания. К достижению равновесия нужно стремиться на всех уровнях, что особенно важно в ритуале. Поддержание равновесия и контроль двух противоположных состояний является ключевой функцией жрецов. Если они не женаты, то их горячее состояние может повлиять даже на богов. Поэтому жрецы в храме должны быть обязательно женаты. Неслучайно в некоторых произведениях брахман обозначается словом «анданан» (*antanaṇ*) – «тот, кто благостно прохладен» (Дубянский, 1989: 193). В связи с этим особую важность приобретают отношения мужчины и женщины, особенно в период полового созревания и сексуальной активности, а гармонизация мужского и женского принципов становится основой благополучной жизни – как в области брачных отношений, так и в сфере религии. Все это имеет особую важность в случае брака девадаси и ее образа жизни в целом, ведь она не просто вхожа в храм, но принимает активное участие в храмовых ритуалах.

Представление об анангу как об особой сакральной энергии на протяжении многих веков оказывало влияние на формирование тамильской культуры в рамках того обширного

религиозного комплекса, который сейчас принято называть инду-измом.

Древнетамильская музыкальная культура и древнетамильские исполнители

Мы уже знаем, что анангу преимущественно ассоциировалась с нагреванием, жаром, страстью, а музыка, пение и танцы, впрочем, как и половой акт, в представлении тамиллов обладали охлаждающим эффектом. Неудивительно, что и барабаны киней, и танец куравей древнетамильские поэты называли прохладными (Дубянский, 1989: 61). Со всем, где содержится анангу, нужно обращаться очень осторожно, поскольку, выйдя из-под контроля, эта энергия становится опасной. На все, в чем она проявляется, музыка и танец оказывают положительное воздействие, стимулируя ее благоприятный аспект и нейтрализуя либо сводя к минимуму ее опасные свойства. Поэтому там, где проявлялась анангу, нужны были танцовщицы и музыканты. Так с анангу оказываются связанными музыкальные инструменты и места исполнения ритуальных танцев. И поскольку в древнетамильской культуре считалось, что именно артисты могут держать анангу под контролем, то по этой причине музыканты, певцы и исполнители танца активно задействовались в ритуальной сфере. Таким образом, можно говорить о том, что в культуре древних тамиллов музыкальное искусство являлось частью

религиозного ритуала.

В древнетамильской литературе содержится довольно много упоминаний о танцах, которые были связаны с каким-либо культом. Известно, что ритуальные танцы являлись важной частью поклонения в культах Муругана, Майона и Коттравей. Два основных танца, которые были связаны с культом Муругана, назывались вериядаль (*veriyāṭal*) и веланадаль (*vēlanāṭal*) (Singh, 1997: 36). В поэзии Санги часто упоминается велан (*vēlan*) – жрец Муругана, который танцует на специальной украшенной поляне. Такие танцы как верияттам (*veriyāṭṭam*) или веттувавари (*vettuvavari*) исполняли женщины в состоянии одержимости. Подобного рода танцы обязательно сопровождались ритуальным пожертвованием Муругану или Коттравей пищи, в том числе и убитого животного. Танцовщицы были жрицами из племени мараваров, которые в состоянии одержимости могли предсказывать способы предотвращения надвигающихся бедствий (Ramaswamy, 2007: 56). Но все эти танцы далеки от тех, которые сегодня принято называть «классическими». Некоторые из них можно уподобить народным танцам, состоящими из нескольких простых движений, или шаманским танцам, которые предполагают вхождение в транс и отличаются хаотичными движениями, имеющие самое отдаленное отношение к танцу. К таким типам танца можно отнести керальский тейям (*teyyam*) или тамильский кавади (*kāvāṭi-āṭṭam*), которые и сегодня можно увидеть во время религиозных празд-

ников.

В древнетамильских произведениях «Толькаппиям», «Курунтохей», «Калиттохей», а также в «Шилаппадикарам», искусство танца обозначалось, как правило, терминами «кутту» (*kūttu*) или «аттам» (*āṭṭam*). Считается, что кутту исполнялся для Муругана и его супруги Валли и предполагал религиозный экстаз. «Толькаппиям» упоминает два вида кутту – это ритуальные танцы валликкутту (*vallikūttu*) и каланилейкутту (*kaḷanilaikūttu*). По мнению Н. К. Сингха, первый танец исполнялся в честь Валли, супруги Муругана, и пользовался популярностью в среде низких каст, в то время как каланилейкутту был распространен среди элиты (Singh, 1997: 35). В. Рамасвами уточняет, что каланилейкутту исполнялся в честь молодых воинов, которые доблестно сражались и вернулись домой с победой. Еще одной разновидностью этого танца был «адаль» (*āṭal*), упоминающийся в разделе «Пураттинайияль» древнетамильской грамматики «Толькаппиям». Ритуальный танец был призван почтить память вождя, погибшего смертью героя. Военачальники собирались в этом танце с мечами, отдавая дань уважения павшему в бою товарищу (Ramaswamy, 2007: 56). Показательно, что слово «адаль» (*āṭal*) указывает не только на танец и движение, но также имеет значение «сражаться» (Viggo, Emeneau, 1984: 32).

Очень часто в поэзии Санги упоминается танец куравей (*kuravai*), который был широко распространен в Тамилнаду.

Судя по описаниям, его танцевали как женщины, так и мужчины. Во время этого танца танцующие двигались по кругу с положенными на плечи друг другу руками.

Из «Пуранануру»

Неистовый куравей – танец воинов гневных,
Простоволосых, увешанных листьями пальмы
пальмировой,
Украшенных золотом и боевыми гирляндами.

(Стихи на пальмовых листьях, 1979: 19).

Из «Мадурайкканьджи»:

Шумный куравей дев-рыбачек
На песке близ сапфирного моря...

(Стихи на пальмовых листьях, 1979: 28).

Еще одним широко распространенным танцем у древних тамиллов был тунангей (*tunaiṅkai*) – экстатический танец, который исполнялся по праздникам, в ознаменование побед, при поклонении богини победы Коттравей. В произведении «Мадурайкканьджи» о нем говорится как о неистовом танце, который «дьяволицы» исполняют на поле боя среди кровавого месива (Стихи на пальмовых листьях, 1979: 26). Нередко танцы куравей и тунангей упоминаются вместе.

Из «Мадурайкканьджи»:

Пять этих краев являют свою красоту в стране,
Где на местах открытых барабаны гремят,
Где постоянны празднества, где тунангей пляшут и
куравей...

(Стихи на пальмовых листьях, 1979: 33).

Все эти виды танца чрезвычайно далеки от тех, которые можно наблюдать сегодня, но можно предположить, что они оказали влияние на развитие тамильского танца классического типа. По мнению В. Рамасвами, классический танец начал эволюционировать и оформляться именно в период Санги (III в. до н. э. – III в. н. э.) (Ramaswamy, 2007: 56).

Теперь обратимся к рассмотрению основных категорий древнетамильских исполнителей, о которых нам известно из произведений эпохи Санги. Древнетамильские исполнители выступали при дворах правителей и в домах обычных людей, в военных станах и на сельскохозяйственных полях, во время различных праздников и религиозных обрядов. Поводов для выступлений было множество, но репертуар в основном сводился к двум тематическим блокам – военно-героическому и семейно-любовному, которые соответствуют традиционному делению поэзии на пурам (*puram*) и ахам (*akam*). Эти два тематических блока являются определяющими, но в целом тематика произведений ими не счерпывается. И если в центре поэзии пурам находится сакральная фигура царя, то

в центре поэзии ахам – женщина, причем помещенная в контекст супружеских отношений либо отношений добрачных, которые понимаются как предпосылка к супружеским. Термины, которыми обозначаются древнетамильские исполнители, как правило, отражают род их деятельности и указывают на определенные функции.

Панары (*pāṇar*, множественное число от *pāṇan*) – это певцы и музыканты, которые играли в основном на яле (*yāl*) – струнном музыкальном инструменте, подобном вине (*vīṇā*), а также на некоторых других музыкальных инструментах. Пожалуй, яль, или яж, был одним из самых распространенных музыкальных инструментов древних тамилгов. Существовало несколько разновидностей яля, которые отличались между собой количеством струн, и каждая струна имела свое название. В стихотворениях нередко упоминаются панары вместе со своими инструментами:

О панар, с маленьким йалем, медовострунным,
сладостногласным,
С барабанчиком киней на тонкой ручке.

(Стихи на пальмовых листьях, 1979: 23).

Название этой категории исполнителей происходит от тамильского слова «пан» (*paṇ*), что означает «мелодия» и является эквивалентом современного термина «рага» (*rāga*) (Дубянский, 1989: 53). Из чего можно сделать вывод, что панары исполняли музыку такого типа, который сегодня мож-

но было бы назвать классическим. О тесной взаимосвязи поэзии и музыки говорит тот факт, что некоторые антологии снабжены специальными колофонами с указанием пана – мелодии, на которую нужно исполнять произведение. Интересно, что часто название мелодий соответствует одной из пяти тем-тиней (*kurīñci, mullai, neytal, marutam, pālai*), которые составляют основу канона древнетамильской поэзии (Бычихина, Дубянский, 1987: 30). Например, в поэме «Мадурайк-каньджи» говорится:

Музыканты, приятного лада струны задев,
На йале выводят марудама напев...

(Стихи на пальмовых листьях, 1979: 42).

Нередко панары выполняли роль посланников и посредников между влюбленными. Элита считала их членами своей семьи. Панары поклонялись Шиве, Тирумалю, Муругану и музыкальным инструментам. Они считали, что в инструментах присутствуют божества, и свято верили, что многое зависит от правильно выбранного места и времени. Панары умели призывать магическую силу и уверяли людей, что их музыка может отвлечь негативное влияние звезд и дурные предзнаменования. Музыка не записывалась, и панан играл по памяти множество мелодий (Venkatasubramanian, 2010: 17). Из произведений древнетамильских авторов известно, что панары участвовали в религиозных церемониях и играли перед изображением богов, а в самих произведениях неод-

нократно говорится, что во время богослужений звучала музыка.

Из «Мадурайкканьджи»:

И когда великим богам со сверкающими телами,
С немигающими глазами, с невянушимим цветами,
Вкушающим благоуханную пищу и внушающим страх,
По обычаю нерушимому приносят высшие жертвы,
То орудия музыкальные на вечерних звучат торжествах.

(Стихи на пальмовых листьях, 1979: 37)

Куттары (*kūttar*, мн. ч. от *kūttan*) были танцорами и актерами. В древности танец являлся составной частью драмы, поэтому исполнитель был танцором и актером в одном лице. До сих пор в некоторых стилях индийского классического танца существуют номера, представляющие собой не столько хореографию, сколько драматическое действие с очень развитой пантомимой, что напоминает театр одного актера. Хотелось бы обратить внимание на одно литературное произведение, название которого может говорить о связи не только с данной категорией исполнителей, но и с древней танцевальной традицией в целом. Речь идет о знаменитой поэме под названием «Малейпадукадам» – «Пьянящий аромат гор», или «Звуки гор», автором которой является Перунгаусиканар, живший в самом начале III века н. э. Для нас важным оказывается второе название этого произведения – «Кутта-

ратгруппадей» – «Наставление куттаров на путь к покровителю», которое свидетельствует о существовании в Тамилнаду две тысячи лет тому назад танцевальной традиции, связанной с выступлением перед покровителем. Причем, речь идет, скорее всего, о танце, находящимся в сфере религиозного ритуала и сходным с драматическим представлением. Примечательно, что Натараджа в знаменитом храме Чидамбарам имеет тамильский эквивалент своего имени – Куттан (*kūttan*), то есть Танцор.

Т. К. Венкатасубраманиян называет еще один тип мужчин исполнителей, существовавших в древнем Тамилнаду и связанных с традицией куттаров, – куттарпирары (*kūttarpīrar*) (Venkatasubramanian, 2010: 19). А при Чолах в храмах Тамилнаду исполнялся ритуальный шиваитский танец «сан-тиккутту» (*cāntikkūttu*), в названии которого, как мы видим, тоже имеется термин «кутту». Для его исполнения артисты облачались в специальные костюмы и использовали особый грим. Средневековый комментатор поэмы «Шилаппадикарам» Адияркунналар, живший в X–XI веках, связывал с этим известным в его время танцем такую категорию древнетамильских исполнителей как каннулары (*kaṇṇuḷar*), которые тоже были актерами и танцорами. Данный тип танца неизменно оказывается связанным с Шивой. Но что представляла собой техника танца куттаров, сказать невозможно. А в более поздние времена появляется теруккутту (*terukkūttu*) – уличное театрализованное представление, на-

звание которого может также указывать на связь с кутту. Кроме того, термин «кутту» встречается в названии тамильского танцевального трактата «Куттануль» (*Kūttanūl*), который посвящен различным аспектам искусства танца и по богатству материала не уступает «Натьяшастре», хотя, судя по всему, относится к более позднему времени ⁷. При этом нуж-

⁷ «Куттануль» был написан около XII века (но не позже XII века) и упоминается Адиярккунналаром, комментатором поэмы «Шилаппадикарам». Книга состоит из пайирам (*payiram*), или введения, и девяти глав. Каждая глава представляет собой книгу, или «нуль» (*nūl*). В «Куттануль» освещаются самые разнообразные темы, имеющие отношение к танцу: разновидности танца, строение человеческого тела, поддержание тела в хорошем состоянии, музыкальные ритмы, типы мелодий – паны, архитектура театра, правила освещения сцены, костюмы артистов и макияж, сто восемь танцев Шивы – тандава (*tāṇḍava*), йога танца, медитация для артистов, цель и назначение танца, мокша и многое другое (Kerssenboom-Story, 1987: 30). История появления этого текста во многом туманна и загадочна. Трактат «Куттануль» был найден и отредактирован Тиру С. Д. С. Йогияром в Тамилнаду. Он обнаружил копию этого текста, сделанную на пальмовых листьях, или ола. Несколько разделов были настолько повреждены, что восстановить их не было никакой возможности, однако основная часть труда сохранилась. Йогияр перевел несколько глав, которые впоследствии были изданы с его комментариями. Из шести глав первые две содержат обширные комментарии, но к оставшимся четырем комментарии были утеряны. Йогияр не успел прокомментировать оставшиеся главы и издать их из-за своей кончины. По одной из версий после смерти Йогияра слуга принял их за мусор и выбросил, а другие шесть тысяч книг его домашней библиотеки сдали старьевщику. С такой сомнительной историей происхождения, конечно же, встает вопрос: насколько можно доверять данному тексту? Очевидно, что он нуждается в тщательном изучении палеографов. Тем не менее, на «Куттануль» ссылаются многие специалисты в области классического танца. Например, в связи с историей термина «адаву» этот текст упоминает Сунил Котхари и Падма Субраманиям, которая сообщает, что термин «адаву» встречается в «Куттануль» и в средневековом тамильском сочине-

но иметь в виду, что «kūttu» – слишком общий термин, чтобы делать какие-либо конкретные и окончательные выводы.

В поэме «Шилаппадикарам» упоминается еще одна категория артистов, которая тоже связана с танцем Шивы. Речь идет о саккеяне⁸ (*sakkaiyan*), принадлежавшем к группе дворцовых и храмовых танцоров. Вот как описывается в поэме его выступление перед царем: «И вот позабавить царя своим искусством вышел саккеян из Парайура, славного своими постигшими четыре веды брахманами. С великим возбуждением он исполнял бурный танец Того обладателя чудесного века, частью которого является Ума. Звенело кольцо на ноге саккеяна, громко звучал барабан в его красивых руках, его глаза с покрасневшими белками метали тысячу выразительных взглядов, разлетались рыжие волосы. Но у танцующей Умы не звенели ее ножные кольца, ни единого звука не издавали браслеты на ее руках и драгоценности на поясе, неподвижны были нежные груди, безмолвны были длинные серьги и ни разу не пошевелинулись усыпанные рубинами локоны. Когда саккеян вознес похвалы царю обширной земли, тот вошел в тронный зал» («Повесть о браслете», 1966: 173). Из данного отрывка ясно, что саккеян, в терми-

нии «Bharatasenapatiyam» (См.: Kothari, 2000: 44, а также книги, посвященные «Куттануль»: *History of Tamizh Dance by Dr. S. Raghuraman*, Nandini Pathippagam, Chennai, 2007. А также: *Koothanoor by Thiru S. Yogiyar*, Tamilnadu Sangita Nataka Sangam of Chennai, 1968).

⁸ С саккеянами связывают пьесы Бхасы – выдающегося древнеиндийского драматурга, жившего примерно в I в. до н. э. – IV в. н. э.

нах «Натьяшастры», исполнял танец тандава (*tāṇḍava*), который ассоциируется с Шивой, и женственный ласья (*lāsya*), который ассоциируется с Умой. Данное выступление представляло собой сюжетный танец, что сближало его с драматическим представлением. И если мы примем во внимание, что выход царя в тронный зал и появление его перед публикой является ритуальным действием, то появление саккеяна говорит о том, что его танец носил не только развлекательный характер, но и являлся частью ритуала. Сегодня саккеяны, они же чакьяры (*cākyār*), или намбьяры (*nampyār*), – это целые актерские семьи, принадлежащие к касте чакьяр, которые на протяжении многих столетий исполняют кудияттам (*kūṭiyāṭṭam*) в своего рода храмовых театрах.

Ахавунары (*akavunar*) – поэты и прорицатели, взыватели, чье название происходит от слова «ахаву» (*akavu*), что означает «взывать» (Дубянский, 1989: 57). Т. К. Венкатасубраманиян считает ахавунаров наряду с некоторыми другими исполнителями разновидностью панаров, и сообщает, что профессиональные группы панаров, прославляющие успехи своих покровителей и пробуждающие их рано утром с постели, назывались ахавунарами, ахальварами, пухальварами и сутарами (Venkatasubramanian, 2010: 17). Причем сутары – это сказители суты (*sūta*), хорошо известные по эпической и пуранической литературе. Интересно, что один из наиболее распространенных размеров древнетамильской поэзии называется «ахаваль» (*akaval*), и восходит к различным фор-

мам песнопений во время гаданий, прорицаний, экзорцизма (Дубянский, 1989: 201).

Возможно, близкой к ним категорией исполнителей являются пулавары (*pulavar*, мн. ч. от *pulavan*) – поэты и ученые, которые имели высокий социальный статус и постоянно находились вблизи правителя, а сам термин означает «мудрые», «знающие» (Дубянский, 1989: 79). Согласно Т. К. Венкатасубраманияну, пулаварами были брахманы, члены высших каст и правители (Venkatasubramanian, 2010: 17).

В древнетамильских произведениях упоминаются и другие исполнители: порунары (*porunar*, мн. ч. от *porunan*) – поэты, на которых, возможно, лежала обязанность ободрять воинов во время военных походов, поскольку слово «порунан» означает «воин» (Стихи на пальмовых листьях, 1979: 6). Вайирияры (*vayiriyar*) – это музыканты, играющие на духовых инструментах, как правило, на бамбуковой трубе вайир (*vayir*); кинейяры (*kinaiyar*), играющие на барабанах киней (*kinai*), и тудияры (*tutiyar*) – барабанщики, бьющие в барабаны туди (*tuti*). Звук туди напоминает крик филина и ассоциируется с опасными ситуациями. Тудияры бьют в барабан во время поклонения камням героев и во время битвы (Дубянский, 1989: 58). Но для нас особый интерес представляют древнетамильские исполнительницы – вирали (*virali*) и падини (*pāṭini*).

Некоторые специалисты полагают, что институт девадаси восходит к традиционной деятельности вирали. Название

этой группы женщин происходит от тамильского слова «вираль» (*viral*) и означает «сила», «победа» (Дубянский, 1989: 54). Древнетамильские поэты сообщают, что вирали играли на музыкальных инструментах, пели и танцевали. Стихи также рассказывают нам об участии вирали в сельских праздниках, связанных с культом плодородия, где они танцуют, чтобы пришел дождь. Иногда в стихотворениях вирали выступают как жены панаров. Вирали являлись частыми гостями царских дворов, где исполняли панегирики в честь царя. О вирали в своем стихотворении упоминает поэт Кабилар, когда говорит о щедрости правителя Пари (Дубянский, 1989: 54):

На яле маленьком с витыми струнами играя,
Идите за своими вирали, чьи волосы благоухают,
Танцуйте, пойте.
Тогда отдаст он вам и холм свой, и страну.

То есть, Пари столь добр к артистам, что за их искусство может отдать им даже свои владения.

В древнетамильской поэзии также упоминаются певицы падини, сопровождающие выступление царской армии и исполняющие особые песнопения – ваньджи (*vañci*). Некоторые исследователи полагают, что это и есть вирали. То есть «*viral*» и «*pāṭiṇi*» являются синонимами для одной и той же категории женщин (Дубянский, 1989: 54). Кроме того что вирали танцевали и пели, они играли на таких музыкальных

инструментах как яль, труба, барабаны. Вероятно, каждая специализировалась на каком-либо одном виде музыкального инструмента, но при этом могла петь или танцевать. Можно предположить, что было несколько категорий женщин-исполнительниц, которые были схожи между собой функционально, но различались терминологически в зависимости от специализации.

Следует обратить внимание на тот факт, что «*pāṭiṇi*» – один из терминов, которым обозначались девадаси в храмах средневекового Тамилнаду. Существует явная взаимосвязь между некоторыми терминами из сферы искусства древнетамильских исполнителей и терминами, обозначающими храмовый персонал последующих веков. Эти термины создают своеобразный мост, соединяющий древнетамильскую культуру со средневековьем. Например, такие термины как «панмаган» (*pāṇṇmakāṇ*) и «панмагаль» (*pāṇṇmakal*), принадлежащие к более поздней храмовой культуре и обозначающие соответственно «сын» и «дочь пана» (или мелодии), могут указывать на связь с традицией древнетамильских панаров. Термины «патти» (*pāṭṭi*) или «падини» (*pāṭiṇi*), обозначающие певицу, как и термин «падунар» (*pāṭunār*) – «певцы», также указывают на связь с исполнителями прошлого. К этим терминам можно добавить еще один – «адувар» (*āṭuvar*) – «танцоры», который может быть связан с термином «адаву» (*aṭavu*)⁹.

⁹ *Адаву* является ключевым понятием для техники танца девадаси и для совре-

Всем выше перечисленным категориям исполнителей была присуща одна особенность: в определенное время года они шли к своему покровителю, то есть к царю, чтобы восхвалить его. Перед ним они играли на различных музыкальных инструментах, пели и танцевали, но это был не развлекательный концерт, а ритуал, усиливающий силу царя. И это было их социальной обязанностью. За свой труд артисты получали щедрое вознаграждение. Чтобы предстать перед своим покровителем, исполнители специально совершали ритуальное путешествие. Встреча, которую можно рассматривать как некий акт обмена, проходила в особом месте под названием «ируккей» (*irukkai*), что можно перевести просто «место», или «налавей» (*nālavai*) – «утреннее собрание» (Дубянский, 1989: 77). Обязанностью царя являлось угощение и одаривание исполнителей. Дары были богатыми и помимо пищи, одежды и других вещей могли включать даже колесницы и золото. Как правило, это были трофеи, добытые царем и его войском во время сражения. Вот несколько примеров из книги «Пуранануру». Кижар из Алаттура, обращаясь в своем стихотворении к царю из династии Чола, Килли Валавану, прославляет его щедрость:

Певцов-пананов покровитель, ты

менного бхаратанатьяма, и представляет собой небольшой фрагмент, состоящий из танцевальных движений с синхронизацией определенных шагов и жестов рук. Лила Самсон определила адаву как ряд статичных поз, связанных между собой таким образом, чтобы создавалось движение (Самсон, 1987: 34).

Им уделяешь от своих щедрот
И рис и часть своих богатств безмерных...

(В краю белых лилий, 1986: 130).

Другой поэт, Тайам Каннанар из Ерукаттура, прославляя щедрость того же царя, обращается к нему с просьбой одарить исполнителей:

Проснись и ты, о царь, в своем шатре,
И повели на утренней заре
Подать нам рис, и острую подливку,
И пальмового сока на запивку
В кувшинах драгоценных. Подари
Нам одеянья, все в узорах дивных,
Наряднее змеиной чешуи.
Утишь своею щедростью мои
Страданья, что лучей полдневных жгучей.
Будь милостив, о властелин могучий
Державы, где шести свои занятиям
Спокойно предаются анданары,
Чело свое цветами увенчав.
О Валаван! Наш покоритель славный!

(В краю белых лилий, 1986: 137).

На обратном пути, когда артисты возвращались от своего покровителя, они прославляли его щедрость и достоинства, что также являлось частью ритуала. Часто в стихотворении содержится совет другим исполнителям посетить царя, кото-

рый щедро одарил певца, и обещание того, что коллега тоже получит щедрое вознаграждение, если пойдет к этому правителю. Вот совет, который дается вирали посетить царя Пари, причем с уверенением, что от этого визита она только выиграет:

О вирали чистолобая! Прекрасные украшения
Получишь ты, если отправишься и воспоешь
Пари...

(Стихи на пальмовых листьях, 1979: 23).

А вот как поэт Кабилар в стихотворении в честь царя Кари прославляет щедрость этого правителя:

Пусть даже в самый злополучный день,
Который густо омрачает тень
Зловещих знаков, предвещанья бед,
Придут певцы, творцы хвалебных од,
Пусть излагают просьбы невпопад,
Властитель той горы, где водопад,
Сверкая, низвергается с высот,
Осыплет их дождем своих щедрот.

(В краю белых лилий, 1986: 134).

Но не все правители были такими щедрыми и не все удостоивались такой похвалы в панегириках. До нас дошло любопытное стихотворение певца по имени Перум Читтиранар, связанное с одной историей. После смерти правителя Вели-

мана престол занял его младший брат, который не отличался особой щедростью и на просьбу певца о подаении пожаловал ему какую-то мелочь. Тогда обиженный певец отправился к другому правителю, к Куманану, и тот подарил ему большого слона. Это был хороший подарок, и певец остался доволен. Вместе со своим слонем Перум Читтиранар вернулся в город, где правил младший брат покойного Велимана. Он привязал слона к одному из деревьев, образующих живую ограду для защиты от врагов, и сочинил стихотворение, в котором не прославил, а ославил скупого правителя:

Просителям не покровитель ты.
Не ты спасаешь их от нищеты.
Другие есть правители, они
Прозящим благодетельствовать рады.
Смотри же, у твоей живой ограды
Я привязал слона, что Кумананом
Подарен: он благоволит пананам.
Владелец быстроногого коня,
Послушай, что тебе скажу: ни дня
Я не останусь здесь, где не в чести
И лучшие певцы. Засим прости!

(В краю белых лилий, 1986: 135).

Прославлять – означает сообщать объекту прославления дополнительную энергию, то есть усиливать его. Здесь можно вспомнить, что царство в Древней Индии рассматрива-

лось как плоть царя, и эту плоть нужно было питать (Романов, 1978: 26). Вот артисты и питали ее по-своему. Их деятельность может и должна рассматриваться как ритуал. К тому же царь – фигура сакральная, поэтому ритуалы, связанные с усилением энергии и мощи царя, были чрезвычайно важны. Исполнителей связывали особые отношения с правителем. Это особого рода сакральная связь, основанная на древнем представлении о царе как носителе уникальной энергии, которая обеспечивает благосостояние государства и его подданных. По словам А. М. Дубянского, «деятельность певцов, музыкантов, танцоров, связанная с восхвалением царя или исполнением в его присутствии специальных мелодий, танцев, представлений, была особой формой ритуальной активности, высоко ценимой в древнетамильском обществе», а основной задачей поэтов-панегиристов являлось поддерживать энергию царя, контролировать ее, охлаждать. Исследователь отмечает, что создание и исполнение панегирика были результатом особого психологического настроя, специфического экстатического состояния, которые сопутствуют типичным для древнетамильской культуры формам ритуальной активности (Дубянский, 1989: 69, 78). Артисты приходили не только восхвалить покровителя и получить за свой труд награду, но и за даршаном (санскр. *darśana*)¹⁰. Точно так же и тамилы в последующие века стали посещать

¹⁰ *Даршан* – буквально «лицезрение»; термин для обозначения лицезрения божества или святого человека.

храм для того, чтобы получить даршан божества.

Некоторые ученые предполагают, что во время встречи царя и вирали имел место и ритуальный секс, ведь сексуальная мощь царя всегда считалась важным атрибутом его сущности и статуса, а вирали, как известно из древнетамильской литературы, участвовали в ритуальных оргиях, характерных для культа плодородия. Поскольку личность царя, так же как и женщины вообще, считалась исполненной сакральной энергии, взаимоотношения вирали и царя находились в пределах сакрального и были выстроены по той же схеме, что и отношения девадаси с божеством в более поздний период. Возможно, во время некоторых ритуалов царь отождествлялся с исконно тамильским богом Муруганом, а вирали – с Валли (Дубянский, 1989: 75–76). Впрочем, нельзя исключать возможности существования в Тамилнаду и других категорий женщин со сходными функциями. В любом случае, существует определенная преемственность в отношении древнетамильских исполнителей, которые позже оказались включенными в жизнь храма, по крайней мере, на уровне терминологии.

И еще один любопытный момент: в то время, когда исполнители были свободны от необходимости ритуального выступления перед покровителем, они могли заниматься другими видами деятельности, то есть у них был дополнительный источник дохода. Некоторые произведения сообщают, что вирали и панары занимались рыбной ловлей. С одной

стороны, нам сложно представить музыканта или танцовщицу, занимающихся таким вроде бы неблагородным делом как ловля рыбы. Известно, например, что у девадаси последних веков были земельные наделы, но ведь они не работали на них сами. А с другой стороны, в произведениях древнетамильских авторов неоднократно встречается указание на то, что панары и вирали ловили рыбу сами. Об этом, к примеру, говорят такие выражения как «селение панаров, добывающих рыбу», «дочь панана, ловящая рыбу», а также говорится об исполнительнице на барабане киней, держащей в руках удочку. В стихотворении знаменитой поэтессы Ауввейяр, посвященном ее умершему покровителю по имени Недуман Аньджи, есть строка: «Он гладил мою пахнущую рыбой голову», где слово «*pulavu*» означает «неприятный запах». Этот запах относится, главным образом, к различным проявлениям дикой природы, например, к сырой рыбе и мясу, к морскому песку и морской волне, к полю битвы и тигру, и тд, и ассоциируется с опасной для человека средой – пустыней или морем (Дубянский, 1989: 201). В одном из стихотворений неприятная жизнь сравнивается с сосудом со свежей рыбой в руках панаров (Дубянский, 1989: 63). По мнению специалистов, это свидетельствует о невысоком социальном статусе древнетамильских исполнителей, тем более что в некоторых случаях исполнители прямо названы «низкими», «низкорожденными». Это относится, например, к музыкантам, играющим на барабанах туди и таннумей (Ду-

бянский, 1989: 62–63). Возможно, у различных исполнителей был разный социальный статус, который мог варьироваться от самого низкого до достаточно высокого. Хотя, как показывает история, артисты, имеющие высокий социальный статус, это большая редкость.

Существует большая вероятность того, что определенная часть классического искусства тамиллов вместе с некоторыми социальными и религиозными функциями древнетамильских исполнителей, в том числе и модель их отношений с покровителем, в последующие века в видоизмененном виде была востребована храмом. Для нашего исследования оказывается чрезвычайно важным, что некоторые термины, обозначающие древнетамильских исполнителей, впоследствии оказались в храмах и использовались для обозначения девадаси. Они являются своеобразным звеном, соединяющим мир древнетамильских исполнителей, который уходил в прошлое, и мир бхакти с храмовой культурой, который шел ему на смену. Здесь мы наблюдаем преемственность в сфере терминологии и, возможно, даже формы, идущей от времени классической тамильской культуры. Термин несет в себе важную информацию о целом культурном пласте, позволяет увидеть взаимосвязи между некоторыми элементами культуры и обнаружить их истоки, уходящие в более древние времена. Можно с уверенностью сказать, что исполнительская традиция древних тамиллов оказала заметное влияние на становление института девадаси и на храмовую культуру

В ЦЕЛОМ.

Апсара и культ плодородия

Рассматривая процесс становления и развития института девадаси на территории современного штата Тамилнаду, мы должны учесть, что он развивался во взаимодействии с соседними культурами – как южными, так и северными. В результате такого взаимодействия на дравидийский юг проникали североиндийские идеи. Пояс гор и лесов от Гуджарата до Ориссы является естественной границей между Южной и Северной Индией, но не изолирует их друг от друга. Элементы североиндийской культуры примерно с середины I тыс. до н. э., а то и раньше, активно проникали на Юг и приблизительно к середине I тыс. н. э. многие из них отлично прижились на дравидийской почве. Например, к середине I тыс. н. э. санскрит уже укрепился на юге и вошел в состав тамильской культуры как неотъемлемый ее компонент (Бычихина, Дубянский, 1987: 5). Так шло формирование на прежней основе новых традиций и общеиндийской культуры.

Не всегда возможно установить происхождение тех или иных элементов и явлений культуры, тем более что сегодня они воспринимаются как общеиндийские и действительно являются таковыми. Но образ апсары (*apsarā*), оказавший значительное влияние на формирование и развитие института девадаси, прямиком уводит нас к «Ригведе». Традиционно апсары изображаются как танцовщицы при дворе Ин-

дры, которые живут в Сварге (*svarga*), или Раю. Они обитают в горах Меру и Мандара, в столице Индры Амаравати, во дворце Пушкарамалини, где услаждают музыкой и танцами небожителей. Именно в «Ригведе» встречается самое первое упоминание об апсарах. Здесь они изображаются возлюбленными небесных музыкантов гандхарвов (*gandharva*). В «Атхарваведе», где содержатся гимны, посвященные апсарам, они вместе с гандхарвами названы то богами, которых нужно призвать (II, 2), то демонами, которых нужно изгнать (IV, 37). Они присутствуют там, где есть азартные игры, особенно игра в кости (Атхарваведа, IV, 38). При необходимости апсары могут менять свой облик, превращаясь чаще всего в водоплавающих птиц.

Согласно индуистской мифологии, всякий раз, когда кто-либо на земле начинает усиленно предаваться аскезе, Индра (да и другие боги тоже) видит в нем конкурента и пребывает в страхе за свое могущество, боясь потерять свой трон. Тогда к такому усердному аскету посылают апсару, перед которой стоит задача очаровать и соблазнить его, уведя тем самым с пути обретения духовных заслуг. Тапас (санскр. *tapas*), накопленный многолетней аскезой, быстро истощается в любовных усладах, так как нарушение целомудрия или даже пробуждение любовной страсти лишает подвижника его мистической силы. В качестве примера можно привести историю об аскете Ришьяшринге и соблаздившей его

апсаре Аламбуше, которую отправил к нему Индра ¹¹. Такого рода задания порой заканчивались неудачей, поскольку аскеты бывали вспыльчивы и проклинали небесных красавиц. Апсаре по имени Менака потребовалось три года, чтобы соблазнить Вишвамитру. В результате от этой любовной связи родилась красавица-дочь по имени Шакунтала, историю которой поведал миру гениальный поэт Калидаса. Апсара Гхритачи соблазнила риши Бхарадваджу, ставшего отцом Дроны, одного из героев «Махабхараты». А вот Рамбхе не удалось выполнить задание, и мудрец Вишвамитра в наказание за попытку увести его с праведного пути проклял ее и превратил на тысячу лет в камень. Индийская мифология упоминает о детях апсар от земных мужчин, как правило, от мудрецов или царей. Но небесные красавицы не были хорошими матерями и бросали своих детей, поскольку время их пребывания в человеческом мире было ограничено и «небесное начальство» требовало вернуться на Небо. Их детей обычно воспитывали отшельники или же обычные люди.

Пожалуй, самой известной апсарой является Урваши. Она была прекраснейшей из всех апсар. Раньше она жила на небесах, в Сварге, в божественной роще Нандана, которая расположена на склонах горы Меру. Там она служила при дворе Индры, но однажды ей пришлось покинуть Сваргу и

¹¹ Различные версии истории об отшельнике Ришьяшринге и подосланной к нему апсаре Аламбуше содержатся в «Падма-пуране» (III книга), в Махабхарате (III книга) и Рамайяне (I книга), а также в буддийских джатаках.

поселиться на земле, в мире смертных. Здесь прекрасная Урваши встретила Пурураваса – первого царя Лунной династии, и они полюбили друг друга. Эта история зафиксирована в «Ригведе» (X, 95) и в «Шатапатха-брахмане» (XI, 5, 1). Данный сюжет был также обработан Калидасой в его драме «Викраморваши» («Мужеством обретенная Урваши»).

Как рассказывает «Шатапатха-брахмана», Пуруравас полюбил Урваши и захотел, чтобы она жила с ним на земле. Апсара согласилась, но поставила одно условие: она не должна видеть его обнаженным. Сначала все у Пурураваса и Урваши складывалось хорошо, но гандхарвы стали беспокоиться, что она слишком долго находится у людей. Чтобы вернуть апсару на Небо, они пошли на хитрость, похитив двух любимых овечек Урваши, которые были привязаны к ее кровати. Обнаружив пропажу, апсара разозлилась и стала ругать Пурураваса, обвиняя в пропаже овец. Царь, чтобы загладить вину, бросился раздетый догонять похитителей. В этот неподходящий момент сверкнула молния и Урваши, увидев Пурураваса обнаженным, тут же исчезла. Царь долго искал ее и, наконец, обнаружил на озере Аньятаплакша, расположенном на Курукшетре (это место реально существует и находится севернее Дели). Здесь его любимая жена вместе с другими апсарами плавала в облике водяных птиц. С этого момента в «Ригведе» начинается диалог между Урваши и Пуруравасом. Царь сразу узнал любимую и стал упрашивать ее вернуться. Урваши сначала отказалась, но потом со-

гласилась при условии, что он сейчас покинет ее, но вернется за ней через год. За это время Урваши родила от Пурураваса сына по имени Аюс, а через год, как и было условлено, царь снова пришел на озеро, и апсара предложила ему стать гандхарвой. Чтобы соединиться со своей возлюбленной, Пуруравас согласился пройти через все необходимые ритуалы. Ради такого дела гандхарвы дали ему священный огонь, но он потерял его и вынужден был добывать его самостоятельно трением двух палочек из смоковницы, или ашваттхи. Так Пуруравас добыл три вида священного огня: огонь для домашних обрядов, огонь для жертвоприношений и огонь для возлияний. Добыв огонь и принеся на нем жертвы, земной царь стал гандхарвой и окончательно воссоединился со своей Урваши.

Мифологический образ апсары, несмотря на свой общеиндийский характер, имеет и местные особенности. На Юге уже в древнетамильской литературе упоминались гандхарвы и небесные девы. Например, в поэме «Тирумугаттруппадей», в части под названием «Тирувавинангуди», описываются гандхарвы в окружении дев:

В одеждах безукоризненно чистых, как белый дым,
Гирляндой из распускающихся цветов украсив грудь,
Теша сердце столь тонко настроенным йалем благим,
Что слуху и изощренному приятен его напев,
Касаются сладких струн гандхарвы нежноголосые,
Блистающие безызыянной красотой в окружении дев,

Чья плоть по своей природе не знает боли,
Чья цветом подобна побегам манговым кожа
В родимых пятнышках, вспыхивающих огоньками
Золотыми при ярком свете, – дев, улыбками
Сладостными дарящих и сверкающих поясками —
Из нитей камней драгоценных – над лонами гибкими.

(*Стихи на пальмовых листьях, 1979: 73*).

Апсары часто упоминаются в санскритской литературе, где они описываются в терминах, связывающих их с храмовыми танцовщицами, например, «деваганика» (*devagaṇikā*) или «девавешья» (*devaveśyā*). Оба термина дословно означают «божественная куртизанка» или «небесная куртизанка». В тамильской культуре с апсарами могут идентифицироваться различные небожительницы из местной мифологии, которые точно так же являются небесными танцовщицами и могут сопровождать павших воинов на небо, например, «сура-ра магалир» (*cūrara maḱaḷir*), «варейяра магалир» (*varaiyara maḱaḷir*) и «ванара магалир» (*vāṇara maḱaḷir*). В поэме «Манимехалей» (13, 95) упоминается небесная куртизанка «кададут каникей» (*kaṭavuṭ kaṇikai*), а в «Шилаппадикарам» рассказывается о происхождении куртизанки Мадави от «ванавар магалир» (*vāṇavar maḱaḷir*) (Ogg, 2000: 7). Однажды мудрец Агастья проклял сына Индры и апсару Урваши за нарушение этикета, за недостойное поведение в общественном месте, и в результате этого проклятия апсара вынуждена была родиться в мире людей. В поэме говорится, что оба они

показывали свое искусство на театральных подмостках и заслужили прощение, а потом от этой пары произошел род Мадави.

Влияние идеи небесной танцовщицы, или апсары, на становление института девадаси трудно переоценить, впрочем, как и влияние мифологии в целом. Красноречиво об этом свидетельствует тот факт, что в XX веке некоторые девадаси Тамилнаду, Ориссы и других индийских штатов связывали происхождение своей общины с апсарами (Marglin, 1985: 91, 145; Orr, 2000: 7). Одним из терминов, которым орисские девадаси называли себя, был «земная куртизанка» – «мартья вещья» (санскр. *marttya veśyā*, ория – *marttya beśyā*). В отличие от куртизанок небесных – сваргавешья (санскр. *swargaveśyā*, ория – *swargabeśyā*) (Marglin, 1985: 91–92). Тамильские девадаси устанавливали связь с апсарами через принадлежность к роду Мадави, чья история описана в «Шилаппадикарам». В этом нет ничего удивительного, если учесть, что древние правители стремились сделать свой дворец копией небесного дворца Индры, а себя позиционировали как Индру на земле, поэтому копировали мифологический образ жизни, окружая себя танцовщицами, или земными апсарами – «бхулокада апсарейяру» (*bhulokada apsareyaru*) (Singh, 1997: 31). Также во многих народных индийских танцах присутствует тема апсар, например, в ассамском танце под названием «Апсара-сабах», который исполняют женщины с распущенными волосами, став в круг. Та-

нец представляет собой ритуал призывания апсар.

Все сказанное выше говорит о довольно важной роли мифологического образа апсары для культуры индуизма. Учитывая популярность этого образа практически во всех регионах Индии, в том числе и на крайнем Юге, можно не сомневаться, что мифологический образ апсары оказал влияние уж если не на становление института девадаси, то на развитие идеи храмовой танцовщицы несомненно.

Не случайно Пуруравас искал свою жену на Курукшетре, на озере лотосов под названием Аньятаплакша. Такие лотосовые пруды, в которых имели обыкновение прятаться апсары, называются санскритским словом «пушкара» (*puṣkara*). В его основе лежит глагольный корень «*puṣ*» в значении «питать», «кормить», «процветать», «преуспевать», «растить», «расти», «развертываться», «усиливаться», «увеличиваться» и т. д. Само слово «пушкара» на санскрите означает «пруд лотосов», а также «небесное пространство», «лотос», «искусство танца», «союз», «барабан»¹². А близкое ему по звучанию слово «*puṣkala*» значит «изобильный», «богатый». По происхождению это одно и то же слово, но из разных диалектов. В обоих случаях оно значит «создающий цветение/процветание» или «проявляющий изобилие». Как ви-

¹² Значение «лотос» является одним из первичных, наряду со значением «бурно цветущий», которое стало пониматься как «богатый». В Пенджабе был город Пушкалавати (*Puṣkalāvati*), название которого буквально переводится «изобилующий лотосами» или «изобилующий водоемами с лотосами» (сведения любезно предоставлены И. А. Тонояном-Беляевым).

дим, семантика слова весьма красноречива и отражает идею плодородия, с которой оказывается тесно связанным образ апсары. В ряде сюжетов танец апсары перед аскетом и его соблазнение в результате вызывает долгожданный дождь, что типично для культа плодородия.

На санскрите слово «варша» (*varṣa*) означает не только дождь или сезон дождей, но и год вообще, а также используется для обозначения страны. А глагольный корень «*varṣ*», кроме основного «дождевого» значения, имеет еще одно – «осыпать дарами», что указывает на исключительную важность дождя, особенно для страны с древней земледельческой культурой. Приход муссона с юго-запада или с северо-востока индийский крестьянин ожидает с нетерпением, так как от его своевременности зависит судьба урожая. Именно с тучей, несущей драгоценную воду и дающей пищу, ассоциируется часто понятие щедрости. В древнетамильской поэме «Мадурайкканьджи» говорится о богачах, «чьи прославлены руки, как тучи, даянием щедры» (Стихи на пальмовых листьях, 1979: 36). Темная туча всегда желанна, ее ожидают, на нее надеются, ее воспевают. Вот своеобразный гимн туче из сборника древнетамильской поэзии «Курунтохей»:

Висящую тьму рассекая, сверкая, роня,
Брызги прохладно-сладостные, стуча, громыхая
И, как под ударами барабан, рокоча могуче,
Льющая дождь – да живи, о громадная туча!

(*Стихи на пальмовых листьях, 1979: 69*).

Для крестьянина нет ничего хуже, чем несвоевременное выпадение дождя. Любая задержка муссона таит в себе опасность голодной смерти. Единственным спасением в такой ситуации являются особые ритуалы, имеющие отношение к земледельческой магии. Здесь оказываются связанными во-едино аграрная сфера и эротическая. Отголоски этого куль-та можно наблюдать в индийской деревне и сегодня. На-пример, в Махараштре, Ассаме, Бенгалии, Гуджарате, Биха-ре, Раджастане и в других местах при угрозе возникнове-ния засухи изображение местного божества принято погру-жать в воду. Иногда в воду погружают плуг или Шива-лин-гам. В Западной Бенгалии обрызгивают водой лежащую в поле обнаженную женщину (Васильков, 1979: 99–133). Ин-тересные сведения о вызывании дождя сообщает Д. Чатто-падхья в своей книге «Локаята даршана»¹³. Он рассказы-вает о бенгальских крестьянах, исполняющих так называе-мую васудхара-врату (*vasudhārā-vrata*) – ритуал, связанный, повидимому, с богиней плодородия и процветания Васудха-рой, которую почитают в восточной Индии (включая Непал), особенно буддисты. Оказывается, когда случается засуха, то крестьяне поют песню о ливне, о залитой водой земле и ве-селых купающихся детях, а также совершают соответствую-щие действия, с помощью которых «создают дождь»: на де-

¹³ При этом Д. Чаттопадхья ссылается на работу Р. Тагора «Vratas of Bengal».

рево вешают кувшин с водой и проделывают в нем отверстия – это туча и дождь (Чаттопадхьяя, 1961: 136–137). В общем, в каждом регионе существуют свои способы вызывания дождя.

В представлении древнего земледельца, для того, чтобы пошел дождь, необходимо пробудить половую активность божества: провести борозду на поле, открывая таким жестом лоно земли, готовое принять семя неба, или станцевать в поле обнаженными женщинами перед изображением божества, призывая его соединиться с ними. При этом плуг наделяется фаллическим значением, а борозда, колодец, пруд или какой-либо другой водоем – вагинальным. Для такого мировоззрения характерно отождествление неба с мужским началом, которое с помощью дождя-семени оплодотворяет землю, а самой земли – с женским началом. По большому счету, культ плодородия в любой форме воплощает идею брака Неба и Земли. Такое эротическое осмысление природных явлений является характерным для всех древних культур, где обряды, связанные с культом плодородия, помимо ритуальных оргий включали также использование музыки и непристойных с точки зрения современной культуры песен.



Композиции эротического характера украшают храм Кумбеешвары в Кумбаконаме, штат Тамилнаду

Некоторые формы древних праздников, связанные с культом плодородия (*samāja*), были отменены еще императором Ашокой, поскольку сопровождались публичными оргиями. Весенний праздник Холи относится как раз к таким древним самаджа, но сейчас он празднуется вполне благопристойно. В поэме «Шилаппадикарам» мы также встречаем множество свидетельств о существовании и влиянии культа плодородия

на те или иные аспекты древнетамильской жизни. Рассказ о празднике Индры в Пухаре заканчивается описанием любовного соединения куртизанок со своими возлюбленными и жен со своими мужьями. Вот как рассказывает об этом автор: «Составляющие великое воинство бестелесного Камы куртизанки, восхваляя отвагу страстных любовников, наслаждаются, прижавшись всем телом к своим возлюбленным. Жены, живущие в чистоте, достойной Арундхати, соединились со своими широкоплечими мужьями, – на их лице сияет красота, и их глаза с красными уголками заставляют отвернуться в смущении лотос с жемчужными лепестками. И если пир не окончится любовью, то найдется ли какое-нибудь лекарство от любовного томления в этом огромном мире в этот день великого празднества?» («Повесть о браслете», 1966: 53–54).

В древности культ плодородия процветал на территории всего Индийского субконтинента в самых разных вариантах, начиная с Протоиндийской цивилизации. Об этом говорит откровенная эротичность некоторых изображений на печатях из Хараппы и Мохенджо-Даро, в том числе сцены ритуального соития, в которых наряду с людьми участвуют и животные (Дубянский, 1999: 25). Те же мотивы в качестве украшений храма характерны и для Индии более позднего времени, поскольку многие элементы культа плодородия продолжают жить и сегодня. Например, храм Кхилла Рама XVII века украшен рельефным изображением спари-

вающихся собак; храм Нарасимхи XV–XVI веков украшает пара влюбленных обезьян; храм Вирабхадры XII–XIII веков украшен рельефом, изображающим соитие мужчины с неопознаваемым животным; храм Ранганатхи XV–XVI веков украшает сцена соития женщин с разными животными. Откровенно эротические сцены с изображением мужчин и женщин можно встретить также в храме Бхимешвары X–XI веков (Вемулавада, около Каримнагара), в храме Лакшми Вараха Нарасимха Свами XIII века (Симхачалам, Вишакхапатнам), в храме Кришны XVIII века (Меллайапутти, округ Шрикакулам). Это только территория современного штата Андхра-Прадеш, но эротические изображения в храмовой архитектуре встречаются во множестве на территории всей Индии. Можно упомянуть храмы периода Виджаянагар в Карнатаке, терракотовые храмы в Бенгалии, храм Солнца в Ориссе или знаменитые храмы Кхаджурахо. Тамилнаду в этом отношении не является исключением. Здесь тоже храмы изобилуют эротическими сценами, например, отдельные части храма Кумбешвары в Кумбаконаме украшены изображением спаривающихся собак. Этот ряд можно было бы продолжить. Все эти храмы воплощают древнее представление о том, что подобные сюжеты обеспечивают процветание того или иного места. «Натьяшастра» (II, 76) для этой цели рекомендует украшать здание театра изображением свивающихся лиан с эротическими мотивами, а также композицией салабханьджика (*sālabhañjikā*), известной как «женщина-и-де-

рево»¹⁴.

Наличие воды является необходимым условием для существования храма. Поэтому как в древней Индии, так и в наши дни при храмах сооружают искусственные пушкары, которые сегодня принято называть английским словом танка, или танк. Обязательный для храма водоем делают обычно в форме колодца или бассейна. Такой огромный бассейн типа пушкары был найден в Мохенджо-Даро – одном из центров, где проводятся археологические раскопки протоиндийской цивилизации. С водой связана идея очищения и плодородия, но помимо ритуальных омовений и обрядов очищения пушкары в древней Индии играли важную роль при посвящении жрецов и при возведении на престол царя. Индийские цари при возведении на престол подвергались обряду окропления, а не помазания, как в Европе.

Важной особенностью культа плодородия является использование в ритуальных целях различных сосудов. Эта практика сохраняется и поныне практически во всех регионах Индии. Сосуды самых разнообразных форм, размеров и назначений занимают заметное место среди памятников протоиндийской культуры. Особый интерес представляют сосуды с надписями, содержащими имена богов в именительном падеже, что указывает на культовый характер этих

¹⁴ Салабханьджика, или шалабханьджика, – скульптурная композиция, изображающая женщину под деревом. Мотив восходит к древнему культу плодородия и отражает идею оплодотворения растения от прикосновения женщины.

сосудов. Не вызывает сомнений, что сосуд являлся символом божества (Волчок, 1975: 36). До настоящего времени сосуда в Индии выполняют подобные функции, представляя то или иное божество. Во время ежегодных празднеств в честь богов-покровителей деревни в Южной Индии сосуд (*karakam*), символ божества, наполняют водой и украшают листьями манго, затем несут его в процессии, исполняя при этом ритуальный танец Карагаттам (*Karakāṭṭam*). По окончании праздника сосуд бросают в воду. Праздник продолжается три дня и при этом первый день посвящен специально обрядам с сосудом. Или такой пример: горшок, наполненный рисовой кашей, является главным символом праздника тамильского праздника понгаль (*pōṅkal*), который отмечается в середине января, во время поворота солнца на север. Этот праздник посвящен сбору урожая риса и сахарного тростника и длится три дня. Главными богами праздника являются ведийские боги Индра и Сурья, которых почитают блюдом из вареного в горшках риса под названием «понгаль».

Также использование сосудов характерно для свадебных ритуалов. Например, при отправлении тамильского свадебного ритуала паликей в сосуд высаживается девять видов зерен для прорастания – рис, чечевица и др., а потом сосуд несут в процессии, сопровождаемой песнями и танцами, к реке, чтобы погрузить молодые побеги в ее воды. Данный ритуал символизирует плодородие. В «Шилаппадикарам», когда описывается свадьба Каннахи и Ковалана, говорится о

женщинах, несущих сосуды с водой и горшки с зазеленевшими всходами. Вот как описывает автор тамильскую свадьбу: «Женщины со сверкающими умащенными телами разбрасывали вокруг зерна риса и цветы, провозглашали счастливые пожелания, пели, бросая украдкой взгляды на жениха. Украшенные гирляндами с трепещущими цветами, они разбрызгивали ароматные жидкости и наполняли воздух благовонным курением. Красавицы с упругими юными грудями разбрасывали истертый в пыль благоуханный сандаловый порошок; женщины, чьи лица озарены улыбкой, несли горящие лампы, сосуды, наполненные водой, горшки с только что зазеленевшими всходами» («Повесть о браслете», 1966: 37). В наши дни на индийской свадьбе тоже используются сосуды. В Западной Бенгалии и в других частях Индии весь дом внутри и снаружи украшается манговыми листьями и цветочными гирляндами, а по четырём сторонам света от дома устанавливаются маленькие банановые пальмы. Под пальмами ставят заполненные священной водой, накрытые листьями манго и кокосами поверх них глиняные горшки, символизирующие одновременно матку и Вишну.

Кроме того, сосуды, заменяющие изображения божества, так же как и камни различной величины и формы, – характерная черта деревенских святилищ Южной Индии. Часто такое святилище выглядит как группа сосудов или камней, расположенных около священного дерева. Обычно священные деревья окружены какой-либо оградой или платформой.

Это своеобразный вариант древнеиндийского храма. Комплекс «дерево-алтарь» указывает на крайнюю архаичность традиции (Элиаде, 2013: 302). Церемонии и обряды почитания деревьев являются неотъемлемой частью ритуальных действий индийцев до сих пор. Существует, по крайней мере, три календарных праздника, которые можно считать специально посвященными почитанию деревьев: обряд почитания баньяна, большой праздник в честь дерева ашока и двухдневный праздник бракосочетания туласи. Все три праздника считаются женскими и их соблюдают замужние женщины, главным образом, ради получения потомства. Существует также поверье, что бездетные супруги могут получить сына, если они совершат церемонию бракосочетания деревьев ашваттхи и нима.

По представлению индийцев, на зачатие ребенка мог повлиять обряд дохада (*dohada*), который состоял в том, что женщина должна обнять или коснуться ногой определенного дерева (чаще всего ашока или куравака/курабака) перед его цветением. От прикосновения женщины дерево начинало цвести. Такое действие воспринималось как вариант брака, благодаря которому женщина получала плодородную силу дерева. По словам Ю. М. Алихановой, дохада принадлежит к архаичным обрядам плодородия, связанным с представлением о способности дерева наделять женщину потомством (Алиханова, 2008: 162). Сцены ритуальных объятий с деревом во множестве запечатлены на древних рельефах, от-

носящихся к рубежу I тыс. до н. э. и I тыс. н. э. Такой ритуал зафиксирован во многих литературных памятниках, например, в драме Калидасы «Малавика и Агнимитра». В «Саттасай» также имеется цикл стихов, относящихся к этому ритуалу, например: «Почему не хочешь собственного плода, а хочешь [плодов] курабаки – так, счастливец, отвернув лотос лица, смеется твоя жена» (Хала Сатавахана, 2006: 58).

В прошлом различные варианты сакральной связи женщины и растений были распространены на всей территории Индии, а культ Матери-богини, отвечающей за растительный мир, пищу и плодородие, жив и поныне. Можно упомянуть такие аспекты богини как Вана-Дурга, Шакамбхари, Аннапурна, Кумбхамата, или тамильскую Кумбатталь, которые широко почитаются и сегодня.

Древнетамильские цари тоже очень тесно были связаны с культом деревьев. Интересные сведения об этом сообщает А. М. Дубянский в предисловии к антологии древнетамильской поэзии. У каждого царя было свое охранное дерево или даже целая роща. Это хранители силы царя и его безопасности, с которыми у него существовала особая связь. Священное дерево нельзя было рубить, нельзя было обламывать его ветки, нельзя к нему привязывать слона и т. д. Причинить вред дереву – это то же самое, что причинить вред самому царю. Кроме того, у тамильских царей были особые растения, которые являлись символом власти. Например, у царей династии Чола таким растением была пальмира, у царей ди-

настии Пандья – маргоза, у царей династии Чера – эбеновое дерево. Представители каждой династии носили гирлянды из цветов охранного растения, о чем неоднократно сообщают древнетамильские авторы в своих произведениях. Воины носили цветочные гирлянды даже во время военных походов, причем каждой стадии похода, например, битве, осаде, окружению и т. д., соответствовала своя цветочная символика (Стихи на пальмовых листьях, 1979: 8).



Салабханьджика в храме Брихадишвары в Танджавуре, штат Тамилнаду

Итак, мы видим, что идеи, связанные с культом плодородия, глубоко укоренены в культуре индуизма. Культ плодородия никуда окончательно не исчезал. Он и сегодня существует в различных проявлениях, продолжая оказывать влияние на религиозную и культурную сферу человека. Приня-

тие в расчет этого аспекта индуизма поможет лучше понять модель взаимоотношений девадаси с правителем и девадаси с храмовым божеством, а также участие девадаси в некоторых ритуалах, направленных на благополучие царя и всего царства.

Древнеиндийские представления о царе и царстве

Особое внимание следует обратить на роль царя в ритуалах, имеющих отношение к культу плодородия. В Индии издавна царство рассматривалось как плоть царя. В «Законах Ману» говорится, что подобно тому, как гибнут жизни людей из-за истощения тела, так от истощения и мучения царства гибнут жизни царей (VII, 112). Медхатитхи писал, что царю следует с бесконечным вниманием проявлять заботу о своем царстве, ибо оно представляет его тело (Романов, 1978: 29). Отсюда и обычай в древней Индии, по которому царем не может быть тот, у кого имеются какие-либо физические недостатки. Примером может служить сюжет из «Махабхараты», когда Дхритараштра из-за своей слепоты не смог занять престол, принадлежащий ему по праву.

Если царство воспринималось как царская плоть, то процветающее царство должно было иметь «плодородного» царя. Процветающим царство могло быть при условии ежегодных хороших урожаев, а урожаи, в свою очередь, могли быть только при регулярном выпадении дождей. И для Индии это особенно важно. Дожди там выпадают только в определенное время года, после засушливого периода. Бывало и такое, что долгожданные темные тучи проплывали мимо и оставляли местность без дождя. До следующего года. Это означало

голод. Поэтому влиять на регулярность дождей было крайне важно для земледельческих обществ. Это был особый образ жизни и особый тип мировоззрения. Есть дождь – есть урожай, есть урожай – есть жизнь и благополучие.

В древности на царях лежала ответственность контролировать своевременное выпадение дождей. За ними также была закреплена функция магического влияния на силы природы. В связи с этим имел место ежегодный обряд царской первовспашки. В фольклоре сохранились сведения, что иногда во время засухи члены царской семьи приносились в жертву или сочетались браком с местным божеством, от которого зависело быть или не быть дождю.

Обратимся к тексту «Шилаппадикарам». Автор поэмы вложил в уста брахмана приветствие, которое прекрасно иллюстрирует связь древнетамильского царя с регулярным выпадением дождей: «Да живет наш повелитель, обладающий величайшим достоинством, да хранит он во веки вечные нашу землю!.. Пусть живет наш царь, повелевающий дождем; ибо, когда громадные грозовые тучи отказались пролить на землю дождь и великое богатство урожая начало убывать, он разбил браслет на короне первого среди богов, и дождь пролился» («Повесть о браслете», 1966: 83). Мы видим, что на царе лежала обязанность следить за регулярным выпадением дождей, а значит, он был ответствен и за урожай, за благосостояние людей и за благополучие царства в целом, а также обязан был принимать участие в ритуалах, связанных

с выпадением дождя. Вот как о царе говорит один из древнетамильских авторов из «Пуранануру»:

То, что зовется пищей, – это вода в смешенье с землею.
Тот, кто соединяет воду и землю,
Тело и жизнь создает.

(Стихи на пальмовых листьях, 1979: 21).

А вот как выражает эту взаимосвязь поэт Кудапулавийанар в своем стихотворении, посвященном царю Сежийану из династии Пандья, призывая правителя позаботиться о снабжении царства водой:

Дарует жизнь дарующий еду,
Еда же образуется, когда
С землей соединяется вода,
Сама же по себе земля бесплодна,
Безводная – она с пустыней сходна.
Страна, где нет запасов пропитанья,
Вовеки не добьется процветанья.
Так повели, великий Сежийан,
Для блага подданных твоих, крестьян
Водохранилищ накопать повсюду,
Прорыть каналов и отводов сеть,
Чтоб всходы на полях могли густеть,
Да будет царство снабжено водой,
И ты себя покроешь вечной славой —
И эта слава стоит всех иных.

(В краю белых лилий, 1986: 128–129).

Праведность и справедливость царя были столь же важны для страны, как и его сила. Если царь правит по совести, то и страна процветает, но если «гнется его скипетр справедливости», то в страну приходят несчастья. Обратившись снова к тексту «Шилаппадикарам», мы узнаем, что однажды солнце лишило землю влаги и страна Пандья пришла в запустение из-за того, что ее повелитель по вине своих советников погнул скипетр справедливости и перестал совершать благодеяния («Повесть о браслете», 1966: 84). Могущество царя неизменно связывалось с такими положительными качествами как щедрость и справедливость, которые, в свою очередь, оказывали воздействие на умение и способность влиять на выпадение дождя. Об этом говорит древнетамильский поэт Наханар из Веллейкуди в стихотворении, посвященном царю Килли Валавану из династии Чола, причем Валаван – эпитет, указывающий на богатство, щедрость, процветание:

Будь справедлив, владыка, неизменно,
Как Бог Добра! Открой ворота шире
Для всех, кто обездолен в этом мире!
И будешь ты неслыханно могуч:
По слову твоему из темных туч
Прольется дождь, не надобно полива.

(В краю белых лилий, 1986: 131).

Древнетамильская литература содержит множество указаний на то, как народное сознание увязывало выпадение дождей с качествами царя. В «Пуранануру» содержится стихотворение Наханара из Веллейкуди, адресованное все тому же Килли Валавану. Здесь говорится о прямой связи царя с выпадением дождя и с ситуацией в царстве в целом. Вот небольшой отрывок:

Ты знаешь, переменчив нрав людей,
Дождя ли нет, хоть и пора дождей,
Застой в торговле, скуден урожай, —
Во всем винят царя...

(В краю белых лилий, 1986: 131).

Мы видим, что состояние царства в немалой степени зависело от качеств царя, которые он проявлял в управлении своей страной, решая всевозможные вопросы. Не будет преувеличением сказать, что древнетамильский царь воспринимался народом как повелитель дождя, а жизнь людей в его царстве напрямую зависела от отношений царя с Небом, от его способности и умения аккумулировать, сохранять и использовать свою магическую силу. Главное для царя – быть справедливым и щедрым. Поэтому совершенно закономерно, что царь был сакральной фигурой, связанной с плодородной магией.

Если дождь в древнем мире понимался как семя Неба, которое должно было оплодотворить Землю, то выпадение до-

жда естественным образом должно было ассоциироваться с мужской сакральной силой. Такую силу как раз и воплощал в себе царь. Он не просто земной правитель, но обладатель особой силы, которой нет у других людей, и он не просто владеет царством, но отвечает за это царство. От него зависит много жизней, которые уповают на него, как на Бога, поэтому он просто обязан влиять на выпадение дождя. Царь обладает уникальной сакральной энергией, которая обеспечивает благосостояние государства и всех его подданных. Этой энергией обладают также символы и атрибуты царской власти: зонт, барабан, знамя, оружие, трон, опахало, головной убор, обувь, украшения, одежда или тело правителя, которые рассматриваются как символы царя. Одним из царских символов было специальное охранное дерево или целая роща деревьев, которые являлись хранителями силы и безопасности царя. Такое дерево обладало особым статусом и любые действия, которые являлись обычными в отношении других деревьев, в отношении него считались недопустимыми. Все эти сакральные вещи ни в коем случае нельзя было терять, сдавать врагу или осквернять, поскольку подобного рода действия приравнивались к потере царем сакральной энергии, к его поражению в битве и даже могли привести к его смерти. Даже если царь и оставался в живых, проиграв сражение, то по древнему обычаю, проигравший битву правитель садился на землю лицом к северу, отказывался принимать и пищу и умирал (Стихи на пальмовых листьях,

1979: 8). Победа царя в битве являлась демонстрацией его сакральной энергии и еще больше усиливала ее. Поэтому не удивительно, что битва и поле боя считались сакральными.

Идея плодородия, процветания, пышности и блеска в полной мере проявлена в царском одеянии и украшениях. У царя не просто одежда, а магическое облачение. Все это находит отражение в сфере ритуала коронации и в сфере демонстрации царской персоны, когда он предстает перед своими подданными. Здесь не меньше религии, чем в храме, а сидящий на троне в магическом облачении правитель тоже является собой форму религии. То, что сегодня обычно воспринимается как царская роскошь, некогда являлось неотъемлемой частью религиозного аспекта парадных выходов царя и праздничных процессий, что связано с представлениями о божественности царской власти. Царь – это не только наместник Бога на земле, но и проявление сверхъестественного. За волшебным блеском царских ритуалов скрывается магия и религия.

Известно, что североиндийская культура оказала значительное влияние на тамилгов. Несмотря на то, что у них были свои верования, они подвергались влиянию джайнизма, буддизма и брахманизма. Все это разнообразие оказывалось втянуто во взаимодействие друг с другом и плавилось в одном общеиндийском котле, оказывая влияние на духовную жизнь тамильского общества. Уже в IV–III веках до н. э. на образ тамильских правителей оказала влияние се-

вероиндийская модель царской власти и образ чакравартина (*cakravartin*) – властелина мира (Дубянский, 1979: 4).

В ведийский период одним из главных богов был Индра, и большая часть гимнов «Ригведы» посвящена именно ему. Индра – царь богов, но в гимнах «Ригведы» он предстает не просто как бог войны, но и как божественный громовержец, отвечающий, наряду с Парджаньей, за выпадение дождя. До сих пор в Бенгалии за ним закреплена «плодородная» и «дождевая» функция. Индре уделяют особое внимание и в Непале, где ежегодно отмечают праздник Индра-джатра (*indra-jātrā*), который символизирует окончание сезона дождей. Любопытно, что одной из особенностей праздника является вертикально установленный напротив дворца столб, вокруг которого устраиваются ритуальные танцы, а в структуре праздника присутствует поклонение девственной энергии богини – Кумари. В своей основе праздник, несомненно, очень древний и связан с культом плодородия, хотя за века он оброс различными легендами и включил в свою орбиту многие индуистские и буддийские культы. Известно, что форма поклонения многочисленным женским божествам зависела от локальных традиций и на протяжении многих веков неоднократно менялась. Но для нас важен сам факт наличия сакрализации женского начала в пространстве Индра-джатры, ведь для древнеиндийского мировоззрения было характерно представление о женщине как обладательнице особой энергии, которая могла быть благостной или раз-

рушительной. И здесь важным оказывается то, что состояние энергии, зависящее от образа жизни и мыслей женщины, сказывается на состоянии не только мужа и членов семьи, но и на состоянии всего окружения, на состоянии природы, на состоянии всей страны и даже правителя. И такие представления были характерны не только для древней и средневековой Индии, а также для более позднего времени. Например, в романе керальского писателя Т. Пиллэ одна из героинь говорит о том, что женщины должны соблюдать ритуальную чистоту: «А ведь мы сеем рис. Чтобы его растить, надо соблюдать обычаи. Не будет благословения полям, если люди, работающие на них, не будут чистыми. Без плотины нет рисового поля. Плотина как наша честь. Прорвет плотину – погибнут посевы, останется болото. Не будем соблюдать обычаи, не будем беречь свою честь – вода размочит плотины, хлынет на поле, рис сгниет» (Пиллэ, 1962: 95).

Подобный тип мировоззрения был свойствен практически всем народам древней Индии, и, конечно же, тамилам. Древнетамильское мировоззрение склонно было связывать в единый причинно-следственный ряд благополучие царства, царскую силу и определенное состояние женской энергии. В поэме «Шилаппадикарам» говорится: «В стране, где женщины славятся своей верностью, небеса даруют дождь, земля – урожай, и победа никогда не изменит властелину» («Повесть о браслете», 1966: 109–110). Здесь провозглашается прямая взаимосвязь между женской сакральной энергией и благопо-

лучием царя и царства. Это как некая логическая цепочка причин и следствий. Здесь мы в очередной раз сталкиваемся с проявлением представлений древних тамилгов об анангу в форме сакральной женской энергии. Участие женщин в различного рода ритуалах, связанных с культом плодородия, было неотъемлемой частью жизни древнеиндийского общества.

Если мы обратимся к древнеиндийскому театру, как он описан в «Натьяшастре», то обнаружим, что в обряде освящения театра очень важную роль играл царь. Его появление на сцене в сопровождении ритуальных танцовщиц было важным и ответственным моментом. В честь царя совершалось торжественное действие под названием паримарджана (*parimāṛjana*), целью которого являлось ритуальное очищение царской персоны (на что указывает сам термин) и, по сути, увеличение его сакральности. Ачарья (санскр. *ācārya* – наставник, руководитель) брал горящие факелы и освящал ими царя, танцовщиц и музыкальные инструменты. Здесь оказывались связанными воедино две задачи – обеспечение защиты царя и танцовщиц, а также божественная защита самой натьи (*nāṭya*) – представления. Ачарья, проводивший ритуал, обращался к богиням: «Пусть матери Сарасвати, Дхрити, Медха, Хри, Шри, Лакшми и Смрити даруют вам защиту и удачу» (Натьяшастра, III, 87). Так богини-матери, покровительствующие драме, одновременно оказывались и покровительницами царя. Здесь, как и в случае

с древнетемильскими вирами, обнаруживается любопытная взаимосвязь царя и танцовщиц.

Как было отмечено выше, женская сакральная энергия представляла ценность не только на уровне конкретной семьи, но и на уровне всего социума. Поэтому в Индии веками существовали различные категории женщин, тесно связанных с ритуалами, увеличивающими сакральную мощь царя и влияющими, как считалось, на состояние всего царства. Отсюда – существование множества вариантов ритуального взаимодействия царя и женщин. Мы видели это на примере древнетамильских исполнителей и на примере ритуалистики «Натьяшастры». К такой категории женщин, несомненно, относятся и девадаси.

Культ Индры очень рано проник в Тамилнаду. Поэма «Шилаппадикарам» рассказывает о празднике в честь Индры, который, судя по всему, уже в первые века нашей эры широко праздновался в Пухаре/Пукаре. Этому событию посвящена пятая глава, которая так и называется – «Праздник Индры в Пукаре». Согласно поэме, во время праздника 1008 мелких властителей черпали воду из реки Кавери и поливали ею ваджру «главы небожителей» («Повесть о браслете», 1966: 52). Постепенно образ Индры как идеального небесного правителя начал сливаться с образом идеального тамильского царя.

К концу I тысячелетия нашей эры имел место процесс интенсивного сближения двух сакральных пространств – цар-

ского дворца и храма. Местные цари всячески старались оформить свое пространство по образу и подобию царства Индры. Не последнюю роль при этом сыграл и тот факт, что само слово «indra» является не только именем собственным ведийского божества, но буквально означает «царь». Верховное положение Индры отражено в эпитетах «царь богов» и «царь всей вселенной» (*Ригведа* III 46, 2; VI 46, 6). Индра поборол богов (*Ригведа* IV 30, 5), и они его побаиваются (*Ригведа* V 30, 5). Он воплощает во всей полноте воинскую функцию, будучи мужественным и воинственным. Индра – бог битвы, участвует в многочисленных сражениях, разбивает крепости, захватывает и распределяет трофеи. Также он освобождает реки, пробивает каналы, повелевает потоками, и эта связь с водой связывает его также и с плодородием – он приносит процветание, урожай, долголетие, мужскую силу, богатство, скот. Эпический Индра имеет прямое отношение к ритуалу вызывания дождя, что отражено в истории о Ришьяшринге, который добывается от Индры дождя¹⁵.

Как военную, так и «плодородную» силу царь должен был постоянно демонстрировать и доказывать, подтверждая свой сакральный статус, а в период сближения царского двора с двором Индры делался акцент на отождествление этих двух пространств. Поэтому не просто совершались военные походы с целью добыть победу царю, но с тем, чтобы, обзаве-

¹⁵ См., например, «Махабхарата». Книга третья. Лесная (*Араньякапарва*); также эта история содержится в первой книге «Рамаьяны».

стись титулом «царя царей» – подобно Индре, который был «царем богов». Поэтому и окружал себя царь танцовщицами и музыкантами, подобно Индре, который наслаждался на Небесах искусством апсар и гандхарвов. Образ Индры оказал крупнейшее влияние на оформление образа тамильского царя.

Наблюдается большое сходство царской и храмовой ритуалистики. Возьмем, к примеру, пуджу (*pūjā*) в индуистском храме. Она очень напоминает пышную церемонию встречи царя. Кроме того, та часть богослужения, которая называется абхишека (*abhiṣeka*), указывает на связь с культом царя. Любопытно, что в ведийской религии абхишека являлась одним из основных моментов обряда царского посвящения раджасуя (*rājasūya*). На всем протяжении ритуала царь постоянно отождествлялся с Индрой и другими богами. Сама абхишека также называлась «абхишкой великого Индры» и осуществлялась подобно обряду посвящения Индры на небесное царство. Такое сходство объясняется тенденцией уподобления царя ведийскому царю богов, и эта тенденция начала проявляться в Тамилнаду вскоре после того, как здесь обосновался брахманизм. Но если на первом этапе сближения для царя земного образ Индры являлся объектом для подражания, то на втором этапе сближения двух сфер дело, похоже, обстоит противоположным образом – уже образ царя оказывал влияние на «образ жизни» храмового бога. Со временем эта тенденция только усиливалась, и уже

в период правления династии Чола и в последующие столетия заявила о себе в полную силу. Храмы теперь строились не только как сакральное место, в котором сходятся все три мира, но и как дворец, как видимый дом невидимого Бога.

Таким образом, мировоззрению аграрного общества с его культом плодородия было свойственно рассматривать царя как ответственного за своевременное выпадение дождей, а его качества и образ жизни влияли на состояние царства в целом. Трудно сказать, насколько сильно образ ведийского Индры повлиял на формирование образа тамильского царя и его пространства. Возможно, прямое влияние было минимальным, а развитие получили именно местные элементы. Также ради справедливости нужно отметить, что образ Индры мог и не напрямую влиять на формирование образа тамильского царя, а через образ североиндийского царя. Однако этот вопрос требует дополнительного исследования. В любом случае, в средневековом Тамилнаду имело место некоторое уподобление Индре царя земного, а также шел процесс слияния «образа жизни» божества в храме и царя во дворце. Мы можем также предположить, что девадаси отчасти именно потому и оказались в храме, что процесс слияния образа царя и образа божества требовал наличия у последнего такого же персонала и окружения, какое было у первого.

Бхакти

В основу института девадаси легли идеи, которые уходят своими корнями вглубь веков, являясь достоянием более древних культур, связанных с культом плодородия. На самых ранних этапах своего становления на институт девадаси оказали влияние представления об анангу и мифологический образ апсары при дворе Индры, а модель отношений древнетамильских исполнителей со своим покровителем и образ Индры как идеального царя могли оказать влияние на становление модели отношений девадаси с храмовым божеством. Эти идеи являются наидревнейшим пластом, лежащим в основе института девадаси и повлиявшим на его становление. Но также заметную роль в оформлении института девадаси сыграло движение бхакти.

Санскритское слово «бхакти» (*bhakti*) восходит к глагольному корню «bhaj», который имеет довольно широкий спектр значений: «делить», «разделять», «служить», «предпочитать», «желать», «любить». Именно с последним значением и связывается данный термин, хотя наиболее подходящее его значение «соучастие», «сопричастность». Впервые принцип бхакти был провозглашен в «Бхагават-Гите», однако его триумфальное шествие в пространстве индуизма в форме целого комплекса мистических учений начинается примерно с VI века и именно с территории Тамилнаду. Са-

ма же «Гита» стала известной среди широких групп населения только после того, как ее стали комментировать, то есть примерно с IX века н. э. Из Тамилнаду бхакти начинает распространяться дальше на север, прежде всего в Карнатаку, а затем и в Бенгалию.

Хотя слово «бхакти» неизменно вызывает ассоциации с учением, выдвинутым «Бхагават-Гитой», тем не менее, бхакти тамиллов существенно отличается от бхакти «Гиты». Бхакти «Гиты» лишено такой эмоциональной окраски, экстатичности и интенсивности, какую мы видим у тамильских бхактов. В «Гите» бхакти подразумевает любовь слуги к своему Господину как некий долг, а у тамиллов бхакти – это страсть и эмоциональное потрясение.

Тамилнаду VI века – это время утверждения и укрепления индуизма, поскольку первые века I тыс. н. э. были отмечены расцветом джайнизма и буддизма. Индуизм в это время был в тени, и только к VIII–IX векам ему удалось вернуть свои позиции. Тамильские бхакты-шиваиты назывались наянарами (*nāyaṅār*), от санскритского слова «nāya» – «лидер», «предводитель», «вождь», «герой», а также «наставник», «гуру». Бхакты-вишнуиты назывались альварами (*ālvār*), от глагольного корня «āl», что значит «быть глубоким», то есть углубленным в чувство любви к Богу. Первые бхакты были защитниками традиционных ценностей индуизма, и среди них было немало брахманов. Когда же движение вышло за пределы Тамилнаду и распространилось на

территории Карнатаки, Махараштры и других регионов, то социальная база существенно изменилась, что привело к изменению идеологии. Среди канонизированных 64-х наянаров было немало особ, имевших высокий социальный статус, были купцы и даже цари, а из самых низов были единицы. Позже бхакты стали выступать за иные ценности, которые зачастую подразумевали отрицание жречества и даже Вед, и основной упор делался на провозглашение равенства всех людей перед Богом.

Со времени появления движения наянаров и альваров в Тамилнаду идея бхакти далеко ушла в своем развитии от бхакти «Бхагават-Гиты». Появились даже теологические образы «обезьяньего» и «кошачьего» бхакти. В первом случае активным началом является устремленная к Богу душа в желании избавиться от необходимости постоянных воплощений – так детеныш обезьяны при виде опасности бежит к матери и хватается за нее. Во втором случае активным началом является сам Бог, который вытаскивает душу из колеса сансары – так кошка хватается зубами за загривок котенка и уносит его подальше от опасности (Торчинов, 2007: 292). Также средневековая теология бхакти предполагает различные типы отношений души и Бога: отношения ребенка и отца, отношения друзей и, наконец, отношения двух влюбленных, которые считались наивысшими. Поэтому с течением времени в бхакти все более отчетливо начинают проявляться эротические черты, а мистическая поэзия начинает наполняться

мотивами любовного томления разлученной с Богом души и почти сексуального наслаждения от соединения с Богом-возлюбленным, поскольку в момент полного соединения с божеством адепт мог испытывать экстатическое переживание высшего блаженства. Так привносится в поэзию типичный для бхакти эротический аспект взаимоотношений адепта и Бога.

Для альваров и наянаров бхакти не просто один из путей, ведущих к Богу, но единственный, и по сравнению с ним любые религиозные ритуалы, аскетические практики и знания брахманов лишены всякого смысла. Их восприятие Бога носило преимущественно эмоциональный характер. Для них религиозное чувство – это страстная любовь, восхищение, умиление, преклонение и преданное служение. Сердца бхактов плавилась от страстной любви к Богу. Они испытывали страдания от разлуки с любимым божеством, но им было известно также блаженство обретения. Перед ними никогда не стоял вопрос о существовании Бога – для них Он был реальнее любой реальности. Они не столько верили в Него, сколько чувствовали Его и любили. Поэты описывали, прежде всего, свои личные отношения с Богом, свои мистические переживания, поэтому для них особую ценность имел личный опыт. Это не внешнее, а внутреннее служение Богу. Тамильские бхакты настолько близко чувствовали Бога, что для них становился возможным переход из земной реальности в мифологическую. Карейккаль Аммейяр, одна из первых шива-

итских бхакт, судя по ее произведениям, воочию наблюдала танец Шивы. Среди бхактов были и женщины. Они, как правило, прекращали вести супружескую жизнь и отказывались от семейных отношений. Если прежде женщина должна была почитать своего мужа как Бога, то в рамках бхакти она была допущена к «настоящему» Богу.

На Юге термин «бхакти» вошел в употребление довольно поздно, когда течение, которое обозначалось этим словом, уже достигло своего расцвета. Первые поэты-бхакты были шиваитами и не знали, что они «бхакты». Для обозначения своего отношения к Богу поэты использовали тамильские слова со значением «любовь», «влечение», «рабство», чем подчеркивалась эмоциональная зависимость от любимого божества. Мужчины называли себя «адиян» (*aṭiyān*), а женщины «адияль» (*aṭiyāl*), что можно рассматривать как некий эквивалент санскритских терминов «даса» (*dāsa*) и «даси» (*dāsī*), имеющих значение «раб» или «слуга».

Здесь необходимо обратить внимание на один чрезвычайно важный момент, без которого невозможно адекватное понимание такого явления как бхакти. Прежде всего, речь идет о добровольном статусе слуги или раба в пределах религиозной сферы, и подобное уничижение касается лишь отношений адепта с божеством, поскольку существовали поэты-бхакты и царского происхождения, например, Чераман Перумаль из династии Чера. Обычное рабство – это состояние, когда полностью отсутствует свобода выбора, когда человек

не имеет возможности действовать по собственному желанию или самостоятельно принимать решения. Но если присутствует момент добровольности, то это является проявлением воли самого человека, что в корне противоречит самой идее рабства. Поэтому в данном случае добровольный статус раба является наивысшим проявлением смирения и духовным возвышением, поскольку происходит отказ от своего «Я» и полная отдача себя воле Бога.

Очень часто обращаясь к объекту своего поклонения, адиян молил его не о материальном благополучии и даже не о спасении, а о возможности увидеть Его, слиться с Ним. Адепт готов буквально на все, чтобы хоть на полшага приблизиться к горячо любимому божеству. Примером может служить история неприкасаемого по имени Нандан, чьим самым горячим желанием было увидеть Шиву-Натараджу в чидамбарамском храме. Для этого он согласился пройти через очистительный обряд прохождения по раскаленным углям, после которого ему позволили войти в храм и взглянуть на изображение Танцующего Бога.

В своих гимнах, обращенных к Богу, бхакты говорили на языке сердца и во всем видели Его присутствие. При этом имело место полное переключение сознания на объект почитания. Вот как описывал свою любовь к Шиве Маникка-васагар:

Расплавилась душа, как воск,

Я плакал и склонялся перед ним,
Я танцевал, кричал я громко и молился...
В слезах, взволнованному был подобен океану,
И вот душа утихомирилась, но тело все дрожало.

(Бычихина, Дубянский, 1987: 58).

А это трогательное обращение к Шиве принадлежит Аппару¹⁶:

О Господи, ведь я не вхож в круги поэтов просвещенных,
Но вот осмелился тебя воспеть, хотя не знаю, что и как
сказать,

А если я начну кому-то подражать, то вызову негодование
ученых знатоков.

И все ж, подобно червячку, что тщится в темноте светить,
Я создал для Тебя немного строк, о Господин!

Ты принял как-то даже яд,

Будь милостив, прими теперь мой скромный дар!

(Бычихина, Дубянский, 1987: 50).

Такой неистовой любви, как у бхактов, мы не найдем в ведийских гимнах. В этом и состоит основное отличие религиозного тамильского гимна бхакти от гимна ведийского периода. В последнем, как правило, содержится просьба о ма-

¹⁶ Как гласит предание, сестра воспитывала Аппара в духе шиваизма, но тот попал под влияние джайнизма и стал джайном. Однажды он заболел и долго не мог излечиться. После длительного периода страданий Аппар обратился к Шиве с просьбой избавить его от болезни, и Бог ответил на нее: Аппар исцелился и с тех пор стал преданным шиваитом, слагая гимны во славу Шивы.

териальных благах, он более сдержан и даже прагматичен.

Отличительной особенностью Юга является идея тесной связи божества с конкретной местностью, когда Бог воспринимается как Хозяин и Господин ее. Поэтому поэты-бхакты воспевали Его в привязке к определенной территории. Они прославляли на весь Тамилнаду конкретный храм и тот образ Бога, который установлен в нем. В гимнах, которые быстро становились известными, прославлялся и воспевался не просто Шива, а именно Шива из Арура, или Господин Тиллея – Натараджа из Чидамбарам. То есть в каждой местности был свой храм, свое уникальное изображение и имя божества, своя мифология, зафиксированная в местных пуранах (*sthalapurāṇa*). Поэтому гимны сочинялись для конкретного божества и конкретного храма.

Как и другие поэты-бхакты, Аппар часто путешествовал по Тамилнаду от одной святыни к другой, вместе с поэтом по имени Самбандар воспевая Шиву и распространяя культ шиваитского бхакти. Это было в духе того времени. Они странствовали от одного храма к другому, чтобы увидеть объект своей любви. В то время не было типографий, фотоаппаратов и кинематографа. Образ любимого божества можно было увидеть только придя в конкретный храм. Именно поэтому божественный образ так дорог верующим. Если исходить из того, что Абсолют не имеет качеств и непознаваем, то для большинства людей это означало бы исключение Бога из своей жизни, из своего сознания. Большинство людей были без-

грамотны и необразованны, а все духовное богатство в виде йоги или шаштр было для них недоступно. Индуизм включает все многообразие путей для всех уровней сознания и для всех образов жизни, а результат в конце пути в виде постижения Абсолюта доступен лишь для единиц.

Таким образом, для поэтов-бхактов, точно так же, как и для древнетамильских исполнителей, было характерно странничество, в чем можно усмотреть непрерывность данной традиции. Кроме того, некоторые жанровые особенности произведений бхактов также позволяют говорить о связи с древнетамильской исполнительской традицией. Например, поэма Наккирара «Тирумугаттруппадей» (VI–VII вв. н. э.) состоит из шести частей и каждая посвящена описанию одного из традиционных древних мест поклонения Муругану в образе, характерном лишь для определенного места. Эти шесть частей следующие: «Тируппарангундрам» – священная гора возле Мадурая, где обитает Муруган; «Тируччиралеивей», или «Тируччендур», – приморское поселение в округе Тирунелвели; «Тирувавинангуди» – небольшое селение в горах Палани; «Тируверагам» – селение, которое, возможно, располагалось в дельте Кавери, недалеко от Кумбаконама; «Пляски на каждом холме» и «Пажамудирсолей» – роща в горах около Мадурая.

Все шесть частей объединены формой атруппадей (*āruppatai*), подразумевающей приглашение адепта к паломничеству по шести святым местам. В антологии «Патту-

патту» («Десять песен») содержится несколько поэм жанра «аттруппадей»: поэма Наккирара «Тирумуругаттруппадей» – «Аттруппадей о святом Муругане»; поэма Мудаттама Каннирара «Порунараттруппадей» – «Аттруппадей, обращенный к поэту порунару», где автор советует навестить царя Карикаля; поэма Наттаттанара из Наллура «Сирупанаттруппадей» – «Малый аттруппадей, обращенный к поэту», где прославляется правитель Наллиякодей; поэма Урудди-раканнаара «Перумбанаттруппадей» – «Большой аттруппадей, обращенный к поэту», в которой автор описывает город Канджипурам и его правителей; поэма Ирания Муттаттыпперунгундрура Перунгаусиканара «Малейпадукам», или «Куттараттруппадей» – «Аромат гор», или «Аттруппадей, обращенный к танцору». Известно, что форма аттруппадей восходит к традиции и образу жизни древнетамильских исполнителей, когда один артист в пути встречается другого и приглашает навестить царя, описывая все достоинства своего покровителя. Само слово «аттруппадей» (*ārruppatai*) означает «наставление на путь», «указание пути». В основе данного жанра лежит довольно простая схема: «Если посетишь такого-то щедрого правителя, то получишь от него то-то и то-то». Но поэма Наккирара «Тирумуругаттруппадей» немного отличается от других произведений этого жанра тем, что в ней присутствует сильный дух бхакти. Здесь также показаны формы экстатического почитания Муругана: кровавые жертвоприношения, песни и танцы женщин, в

том числе танец вериядаль. Эти танцы отличались безумным исступлением. В поэме присутствует тот экстатический дух богопочитания, которым пронизана вся поэзия бхактов, поэтому «Тирумуругаттруппадей» традиционно причисляется к литературе бхакти.



Маниккавасагар. Бронза эпохи Чола, XII век

Приведем еще несколько примеров, демонстрирующих

культурную преемственность эпох. Самбандар (VII в. н. э.), как и многие другие поэты, много стихов сочинял в форме любовного послания «туду» (*tūtu*), которая была характерна для древнетамильской поэтической традиции (Бычихина, Дубянский, 1987: 55). В одном из своих стихотворений Самбандар называет Шиву «кальван» (*kaḷvan*), то есть «тайный друг», «любимый». Это слово заимствовано из любовной поэзии ахам (ситуация куриньджи) и означает героя, тайком пробирающегося на ночное свидание к девушке. К формам любовной лирики и к жанру послания в своем творчестве обращался и Сундарар (VIII в. н. э.), который просит в стихах передать весть своему возлюбленному божеству – Шиве. (Бычихина, Дубянский, 1987: 54).

Ранее мы уже говорили о том, что исполнение панегирика или гимна перед царем было ритуальным актом служения поэта правителю. Здесь присутствовало страстное желание видеть царя как конкретного носителя сакральной энергии, желание ощутить его милость. Все это характерно и для взаимоотношений бхактов со своим божеством, и эти взаимоотношения запечатлены в их поэзии. Показательно, что слово «аруль» (*aruḷ*), то есть «милость», одинаково употребляется в панегирической древнетамильской поэзии и в религиозной поэзии бхактов в одном и том же значении (Бычихина, Дубянский, 1987: 48).

Не будет преувеличением сказать, что древнетамильская поэзия явилась своего рода колыбелью для поэзии бхактов, и

традиция древнетамильских исполнителей продолжала развиваться в новых условиях. Например, такой древнетамильский жанр как «тируппаллиежуччи» (*tiruppalliyelucci*), или «поднятие со священного ложа», поначалу был связан с образом жизни царского двора и представлял собой утренний гимн для пробуждения правителя, для возвращения к активному состоянию его сакральной энергии (Бычихина, Дубянский, 1987: 16, 63). Пройдут века и точно так же божество в храме будут пробуждать песней храмовые певцы одувары (*ōtuvār*) и девадаси.

Напомним о том, что в произведениях альваров и наянаров, когда говорится об идеальном верующем, выполняющем для своего божества какую-либо работу, встречаются слова «пани» (*paṇi*) и «панисей» (*paṇisey*), имеющие религиозную окраску и означающие «работа/труд», «работать/трудиться». Напомним, что это же слово встречается и в эпиграфических надписях в качестве термина для обозначения девадаси – «paṇiseyuṇa reṇṭukaḷ», то есть «прислуга» или «обслуживающий персонал».

Тамильское бхакти оказало колоссальное влияние на развитие индуизма, став со временем характернейшей особенностью индийской культуры. С возникновением и распространением бхакти начался новый период в истории индуизма. Поначалу бхакты, наследовавшие древнетамильскую исполнительскую традицию, не были связаны с каким-либо религиозным учреждением, но со временем их самих, а

также их мистический опыт, интегрировал храмовый институт. Очень скоро 64 нааянара, как и 12 альваров, были канонизированы и стали почитаться в тамильских храмах наряду с божествами. Их скульптурные изображения имеются во многих тамильских храмах. Здесь проявляется одна особенность сферы бхакти: почитается не только конкретное божество, но и тот, кто это божество воспеваает. Так сложился культ святых внутри бхактийского культа.

Бхакти явилось своего рода связующим звеном между древнетамильской классической культурой и формирующейся культурой средневекового индуизма, неотъемлемой частью которой стал институт девадаси. Бхакты оказали на него сильнейшее влияние, задав определенный импульс для дальнейшего развития многочисленных культов, для развития теологии в целом, а также оказав сильнейшее воздействие на храмовую культуру, частью которой были храмовые танцовщицы. Именно во время расцвета бхакти наблюдается рост храмового строительства и появляются целые храмовые ансамбли – город в городе. Такие храмы становятся центрами культуры, вокруг которых собираются не только святые и ученые, но также поэты, певцы, музыканты. Здесь происходило посвящение девадаси, которые участвовали в храмовых богослужениях, служа своему божественному Господину.

Глава III

Развитие института девадаси

Девадаси и искусство танца по данным поэмы «Шилаппадикарам»

После изгнания калабхров из Тамилнаду на политическую арену вышли Пандьи в Мадуре и Паллавы в Канчипураме. Начался период расцвета бхакти и на фоне борьбы с буддизмом и джайнизмом возродилось индуизм, или, точнее, его дальнейшее становление. Возможно, на этой волне происходил «возврат к истокам», как это нередко случается в подобных ситуациях, и поэтому востребованными оказались многие аспекты древнетамильской культуры. Это с одной стороны. С другой стороны, в этот период еще сильнее стало влияние североиндийской культуры. Все это создало особые условия для появления уникальной южноиндийской храмовой культуры, в рамках которой развивался институт девадаси.

Сочетание ритуального и артистического служения храмовому божеству являлось важнейшей отличительной особенностью девадаси. По мнению С. Керсенбом-Стори, эта особенность впервые появляется в последние столетия Пал-

лаво-Пандийского правления (Kersenboom-Story, 1987: 22). У Маниккавасагара (IX век) встречается описание девушек, служащих в храме и выполняющих там определенные функции: они делают гирлянды к празднику, размещают лампы и благовония, поют песни, смазывают пол коровьим навозом или сандаловой пастой, взращивают дерево Индры и т. д. (Kersenboom-Story, 1987: 23). Все эти приготовления имеют большое сходство с той работой, которую выполняли в храме девадаси последующих столетий. Но нам ничего не известно о танцевальной традиции, к которой могли принадлежать эти девушки. Другое дело поэма «Шилаппадикарам» (5–6 вв.). На основании ее данных можно сказать, что примерно к середине I тысячелетия нашей эры такая категория женщин как девадаси в Тамилнаду уже существовала. О девадаси в поэме говорится следующим образом: «По базарной площади, от которой расходились улицы, изобилующие дворцами, где в нагромождении хранилось великое множество сокровищ, шествовали девадаси, держа убранные цветами и драгоценностями светильники, звеня своими украшениями, разбрасывая вокруг себя цветы, травы и рисовые зерна. Они шествовали мимо тех мест в обеих частях города, где словно восседает сама богиня Шри» («Повесть о браслете», 1966: 57). Пожалуй, это одно из первых упоминаний о тамильских девадаси, которые названы здесь словом «*tēvaraṭiyār*».

Судя по вышеприведенному отрывку, девадаси того времени обладали определенными функциями. Одной из таких

функций являлось проносить зажженную лампу на рассвете, когда тьма должна была уступить место свету. Это время сандхи (*sandhi*) – самое опасное время суток, когда свет и тьма как бы соприкасаются друг с другом. Мы видим, что девадаси имели дело с такими предметами как лампа, цветы, рис, которые и сегодня являются символами ритуальной чистоты, благополучия и плодородия. Немаловажным является и тот факт, что на женщинах во время ритуального шествия было надето много украшений, а это наряду с разбрасыванием цветов и зерен риса является выражением идеи изобилия, берущей начало в культе плодородия, и вообще благоприятным знаком, и подчеркивает благоприятный характер ритуала. Не вызывает никаких сомнений, что данное шествие представляет собой именно ритуал. На благоприятный характер всего действия указывает и тот факт, что автор описывает девадаси шествующими там, где поблизости расположены дворцы и в больших количествах хранятся украшения, а также упоминание в данном пассаже богини Шри, или Лакшми. Обилие украшений на девадаси призвано было играть ту же роль, что и в случае с царем – с одной стороны, сообщать внешнему миру качества процветания, изобилия и плодородия, а с другой стороны, усиливать эти самые качества.

Примечательно, что девадаси, проходили не только по базарной площади, но и «в обеих частях города». Это похоже на ритуальный обход наиболее важной части города, со-

вершающийся с целью обеспечения процветания и благополучия всего царства и самого царя. На эту мысль наводят и действия остальных групп людей, которых автор описывает в следующем отрывке. В тексте говорится, что на базарной площади, разделявшей город на две части, располагался жертвенник, «у которого в месяце читра в полнолуние приносили дары бхуте, некогда отвратившего беду от властелина с победоносным копьем. С тех пор по повелению Царя богов туда кладут вареный рис, сладкое мясо с изюмом, жирный плов, цветы, льют кипящий рисовый отвар. Там женщины, одержимые духом Анангу, танцуют танец демона и танец любви; там бесстыдные девушки и жены мараваров поклоняются бхуте и совершают жертвоприношения, крича во всю силу голоса, чтобы голод, болезни и вражда покинули всю великую землю их могучего повелителя, прося дождей и урожая». Затем автор говорит о жителях прибрежной части города, о мараварах и о воинах, которые возлагают на великий алтарь жертвенника все приношения, выкрикивая при этом возгласы с просьбой отвратить все несчастья от царя и увеличить его могущество. После этого они просят принять в жертву их жизни, и, отрубив себе голову, воины бросают ее на жертвенник («Повесть о браслете», 1966: 49).

Нужно сказать, что различные ритуальные действия, которые совершались ради благополучия царя и царства, были также характерны для последующих веков и имели место в других регионах Индии. Например, одна надпись из Карна-

таки сообщает, что в 1284 году жители Периянаду и Теккалнаду передают в пользу брахманов некоторые налоги «для успеха священного дела, меча и руки царя». В данном случае речь идет о царе Раманатха Хойсала (Алаев, 2011: 412). В средние века идея посвящать свою жизнь служению правителя и даже жертвовать жизнью ради него продолжала существовать в различных проявлениях. Известно, что в той же Карнатаке существовала особая формула – «джолавали, велавали, ленкавали», которая являлась своеобразным девизом преданности своему правителю. Джолавали – это те, кто погиб, защищая жизнь своего господина либо его царство; велавали – это те, кто готов пожертвовать ради него своей жизнью; ленкавали – те, кто добровольно прыгали на пики, в огонь или реку в благоприятный для такой жертвы день (Алаев, 2011: 518). Это древний обычай, который характерен для многих регионов Индии.

Итак, вернемся к «Шилаппадикарам». Мы видим, что базарная площадь, кроме того, что она действительно была базарной, являлась еще и сакральным местом, где располагался алтарь. Из описания явствует, что шествующие девадаси представляли иную традицию и, в отличие от мараваров и воинов, а также от одержимых духом и танцующих женщин, не были связаны с описанным выше культом, включавшим кровавые жертвоприношения. Действия девадаси говорят об их принадлежности к традиции, которая лежит в основе храмового богослужения в современном индуизме. Од-

нако тот факт, что алтарь располагался в зоне ритуального шествия девадаси, может расцениваться как указание на то, что эти две традиции находились в рамках единой системы верований и серьезно не противопоставлялись друг другу. Не случайно вместе с «бхутом» (*bhūta*) упоминаются Лакшми (Шри) и Индра (Царь богов).

Известно, что примерно с середины I тысячелетия до н. э. в Тамилнаду с севера наряду с буддистами и джайнами хлынули и брахманы, которые принесли с собой религиозные идеи и практики, лежащие в основе ведизма и раннего индуизма. В середине I тыс. н. э. взаимовлияние традиций привело к культурно-религиозному синтезу, что мы и видим на примере «Шилаппадикарам». Из поэмы мы узнаем, что в Пухаре уже существовали храмы Шивы, Муругана, Вишну, Баладевы, Индры. Как сообщает автор, во всех этих храмах совершались воссожжения по установлениям Брахмы, предписанные четырьмя ведами. Здесь джайнская отшельница Кавунди рассказывает Ковалану о бедствиях Рамы и Ситы, тамильский город Пухар сравнивается с Айодхьей, а главный герой и его жена Каннахи по пути в Мадурай встречают буддийский храм и джайнские святилища, поселение брахманов и обитель разных отшельников, вишнуйтский и шиваитский храмы, а также храм богини Коттравей, которой маравары приносили кровавые жертвоприношения.

Действие поэмы разворачивается в древнетамильском портовом городе Пухаре, или Пукаре, который располагал-

ся на северном берегу реки Кавери, в районе современного дистрикта Нагапаттинам. Этот город также был известен как Пумпукар и Каверипумпаттинам, и одно время являлся столицей царей династии Чола. Можно предположить, что девадаси уже существовали какое-то время в этой местности и являлись неотъемлемой частью тамильского социума. И если мы допускаем и принимаем такое предположение, то вместе с ним допускаем и возможность существования в Тамилнаду в середине или даже в первые века I тыс. н. э. института девадаси, пусть даже в такой форме, которая в чем-то была отличной от вариантов, существовавших в период правления Чолов и в последующие века.

Мы не знаем, были ли описанные в поэме деварадияр танцовщицами, поскольку в тексте говорится только об их ритуальном шествии. Скорее всего, они были теми, кого можно назвать просто бхактами. Иланго Адигаль, сообщая о танце у алтаря, ничего не говорит о том, что шествующие девадаси каким-то образом могли быть причастны к этому танцу и к танцам вообще, хотя поэма очень много и довольно подробно говорит на эту тему и представляет собой своеобразную энциклопедию древнетамильского танца. Кроме того, танец у алтаря исполняли женщины, «одержимые духом Анангу», что напоминает танец шаманского типа, а не садира, с которым были связаны девадаси последующих веков.

Зато известно, что уже в первые века нашей эры в репертуаре танцовщиц существовали танцы, предназначенные для

элиты, и танцы, предназначенные для простолюдинов, и что танцовщицы сами исполняли песни. Автор «Шилаппадикарам» рассказывает, что танцовщицы Мадурая жили в престижном районе, где находились дворцы, куда царь тайно приезжал для развлечений. Здешние танцовщицы постигли две разновидности танца: одну – для царского двора и другую – для простолюдинов. Они совершенствовались в танце и пении, в тонкости знали мелодии и свойства музыкальных инструментов. Они знали четыре разновидности пантомимы и «фаллический танец, обладавший редкой силой магнетизма». И за танцем с песнопением первой танцовщицы следовали танцы с песнопениями других танцовщиц. Когда голос первой танцовщицы поднимался до восьмой ноты, она получала подарки, вплоть до тысячи восьми кажанджу золота («Повесть о браслете», 1966: 104).

По мнению С. Керсенбом-Стори, главную героиню поэмы, танцовщицу Мадави, можно рассматривать как нитьясумангали (Kersenboom-Story, 1987: 180–181). Но эта нитьясумангали названа в поэме ганикой (как впрочем, и одна из категорий девадаси в средние века – *rudraṅṅaṅikā*), а санскритский термин «*gaṅṅikā*», как и «*veśyā*», служил для обозначения куртизанки в древней Индии. Возможно, именно поэтому в Индии вплоть до XX века существовала поговорка: «Увидеть вещью является благом и уничтожает грехи» (*Veśyā darśanam puṅyam pāpa nāśanam*) (Kersenboom-Story, 1987: 47). Сейчас трудно сказать, какой смысл вкладывали

вался в термины «ганика» и «вешья» изначально, поскольку в последние несколько веков, особенно под влиянием европейской культуры, эти женщины, как и девадаси, неизменно числились в проститутках. Но как бы там ни было, для нашего исследования чрезвычайно важным оказывается то обстоятельство, что посвящение ганики Мадави в профессию танцовщицы и ее первое выступление, или арангетрам, как оно описано в «Шилаппадикарам», являлось существенной частью танцевальной традиции тамильских деварадияр в XIX и в начале XX века, вплоть до отмены института девадаси. С. Керсенбом-Стори предлагает сравнить основные элементы посвящения ганики Мадави (примерно V век) и девадаси Ранганаяки (XX век), чтобы выявить сходство двух традиций.

Мадави: танцовщица совершала омовение талейкколь, символизовавшего Джаянту – сына Индры, поливая на бамбуковый шест священную воду из золотого кувшина, а затем украшала его.

Ранганаяки: пожилые женщины приносили из храма меч храмового божества – каттари (*kaṭṭāri*), и устанавливали его в доме танцовщицы, где и совершали поклонение этому символу. Девушке вручали каттари и совершали свадебные обряды, а затем пожилые девадаси повязывали ей на шею тали.

Мадави: талейкколь водружали на царского слона, а потом царь с пятью группами своих советников совершал ри-

туальный обход колесницы и слона; затем талейкколь отдавали поэту и музыканту, восседавшему на колеснице. Перед этим звучал победный барабанный бой. После этого группа отправлялась в процессии вокруг города и доходила до театра, где надлежащим образом устанавливался талейкколь. Танцовщица появлялась на сцене и давала в присутствии царя свой первый концерт.

Ранганаяки: каттари возвращали на место в доме девушки, а учитель танца подготавливал все необходимое для наваграха-пуджи (*navagraha-pūjā*) – богослужения в честь девяти планет. Девушка переодевалась и давала первый концерт после дипарадханы (*dīpārāadhanā*) – ритуала, представляющего собой круговые движения зажженными лампами перед изображением божества. После концерта гостей угощали, но девушка только пила молоко и ела фрукты. В 19.00 она в сопровождении взрослых женщин и своей семьи отправлялась в храм. После дипарадханы она танцевала пушпанджали (*puṣpāñjali*) – «танец приветствия цветами», а затем и полную программу перед главным божеством. Жрец (*gurukka!*) впервые вручал ей специальную лампу (*kumbhadīpa*), которой она совершала три круговых движения перед божеством.

Мадави: царь оценивал мастерство танцовщицы.

Ранганаяки: на руку девушки ставили знак трезубца – символа Шивы.

Мадави: царь чествовал юную артистку 1008 кажанджу

ЗОЛОТОМ И ВЕНКОМ ИЗ ЗЕЛЕННЫХ ЛИСТЬЕВ.

Ранганаяки: девадаси получала от храма почести в виде прасада ¹⁷, кокоса, ткани и т. д., а также почетное сопровождение домой в процессии вместе с храмовым оркестром (*periyamēlam*).

Мадави: отправили служанку продавать гирлянду за 1008 кажанджу, и покупатель стал ее любовником или покровителем.

Ранганаяки: девадаси спала в комнате, где был установлен каттари, который возвращали в храм на следующий день в полдень. Через месяц после свадьбы выбирали покровителя (Kersenboom-Story, 1987: 181–182).

Трудно не заметить структурное сходство двух вариантов посвящения. Причем схема посвящения оказывается единой в случае с девушками, которые являлись детьми девадаси, и с девушками, происходившими из каких-либо каст. Например, Ранганаяки была дочерью девадаси, а знаменитая танцовщица из Майсора Джетти Таямма была дочерью борца, но их посвящение проходило по одной схеме (Kersenboom-Story, 1987: 182).

Мадави получила блестящее профессиональное образование. «Шилаппадикарам» подробно описывает учителей, обучавших ее: «Ее учитель танцев в совершенстве знал прави-

¹⁷ Прасад, прасадам (санскр. *prasāda*) – буквально «божественный дар»; предложенная божеству пища, которая после богослужения в храме раздается верующим как священный дар и символ божественной благодати.

ла обеих разновидностей танца. Ему было известно, какие движения должны соответствовать той или иной мелодии. Он знал одиннадцать положений фигуры и правила, которым подчинялись движения рук и ног танцовщицы. Он наизусть помнил каждую мелодию. Он без труда отличал звук любого инструмента, и его владение искусством жеста, композиции и ритма было безупречно. Объясняя элементы танца, он знал, где нужен жест одной руки, а где – движения спаренных рук. Знал он, какие движения соответствовали пантомиме, а какие – самому танцу. Наставник учил различать простой жест и сложный, объяснял, какой жест требует ослабления руки. Он научил ее различиям между чистым танцем и танцем любви. В движении ног учитель отличал движения чистого ритма от тех, что выражали чувства» («Повесть о браслете», 1966: 41).

Другие учителя обучали Мадави искусству музыки и вокала: «Ее учитель музыки прекрасно играл на лютне и флейте, в совершенстве схватывал ритм и успешно проводил упражнения для голоса. Он умел выделить барабаны с глубоким и густым звуком. Он знал, какая музыка подходит к жесту рук и какая – к движению ног. Он постиг содержание трактатов о музыке, написанных на чужеземных языках. Он умел искусно сочинять новые вариации и сочетать стиль танца и музыки, не нарушая замысла ее творца.

Сочинитель песен всесторонне овладел звучным тамильским языком, и его ученость была известна всей стране та-

мильской. Его суждения о драматическом искусстве были безупречны; в своих творениях он проник в тайны создания танцев для царского двора и для толпы. В стихах его слышался неподражаемый ритм: зная ошибки в сочинениях своих соперников, он создавал собственные произведения на безукоризненном языке.

Учитель игры на барабане изучил стили танца, все виды пения и музыки. Он постиг различные наречия страны, мелодии и ритмы; умел оттенить звучание паузой. Он знал множество народных мелодий. Ударяя в барабан, он добивался точного ритма и двойными ударами создавал мелодический аккомпанемент лютне, флейте и низкому голосу. Редкий знаток игры на барабане, он умел создать фон для других инструментов – и он же знал, когда можно заглушить барабаном все остальные звуки.

Флейтист постиг все древние тайны своего искусства. Он умел придать сладкий тембр звукам. Он знал 4 формы виртуозной игры, умел сочетать музыку флейты с цимбалами и заботился о том, чтобы пятая нота флейты звучала одновременно с барабаном. Оставаясь в пределах одной и той же вариации, он умело импровизировал. Он так воспроизводил мелодию, что слышалась каждая нота.

Затем шел учитель лютни с четырнадцатью струнами. Чтобы воспроизвести семь тонов, нужно было настроить две струны, дающие тонику и высокую ноту, находящуюся в центре. По ним можно было настроить терцию. Затем, настрои-

вая струну с низким тоном и две высокие струны в части тоники, настраивали сексту. Он перебирал четырнадцать струн от низкой кварты до высокой терции, воспроизводя мелодию во всей полноте. Последовательность тонов была такова: начиная с терции, воспроизводилась гамма Падумалей; начиная с секунды – мелодия Чевважи; с септимы – Коди, с сексты – Вилари; с квинты – Мерчемпалей. Нужно было понимать смысл пауз. На лютне звуки шли справа налево от высоких к низким, на флейте была иная последовательность. Учитель умел так сочетать низкие и высокие звуки с другими, что это было приятно слуху» («Повесть о браслете», 1966: 41–42).

Как видим, Мадави получила серьезное образование, у нее были хорошие учителя – знатоки своего дела и отличные специалисты. Неудивительно, что она стала прославленной танцовщицей. Ее репертуар включал танцы, которые по своей тематике довольно близки танцам девадаси. В шестой главе/книге, посвященной городу Пукару, говорится, что на празднике Индры Мадави исполнила одиннадцать танцев¹⁸:

Кодукотти (*koṭukottī*), в котором танцовщица рассказывает о Шиве, разрушившем Трипуру – три города асуров;
Пандарангам (*pāṇṭaraṅgam*) – «белый» танец, который

¹⁸ У Н. Маниккавасакана в его издании поэмы на тамили и в «Повести о браслете» в переводе Ю. Я. Глазова названия некоторых танцев отличаются: «Аввиятокуди», «Кутам» и «Айирани» у Н. Маниккавасакана (2016, с. 89–90), и «Аллиятокуди», «Кудаль» и «Айравани» у Ю. Я. Глазова (1966, с. 55).

исполнил Шива в облике богини Бхарати, или Бхайрави, перед четырехликим Брахмой, стоящим на колеснице;

Аллияттокуди (*alliyattokuti*) – танец рассказывает о Кришне, победившем очередного демона в образе слона, который был своеобразным инструментом в руках его дяди Кансы;

Маль (*mal*) – танец, который исполнил Кришна, одержав победу над Банасуром;

Туди (*tuti*) – этот танец посвящен Картикее (сыну Шивы и Парвати), который в Тамилнаду известен как Муруган;

Кудей (*kuṭai*) – танец с зонтом, который исполнил Муруган, выставив вперед зонт перед поверженными асурами;

Кудам (*kuṭam*) – танец карлика Ваманы, одной из аватар Вишну;

Педи (*pēti*) – танец бога любви Камы, который принял образ гермафродита, чтобы освободить своего сына Анируддху;

Мараккаль (*marakkāl*) – танец богини Дурги на деревянных ногах, когда демоны наслали на нее змей и скорпионов;

Павей (*pāvai*) – танец богини Лакшми, принявшей прекрасный облик и околдовавшей асуров;

Айирани (*ayirāṇi*) – танец рассказывает о богине Айирани, или Индрани, супруге Индры, которая танцевала возле северных ворот в столице Банасуры.

Все одиннадцать танцев сопровождалось песнями. В репертуаре Мадави был также «танец северной страны», что

может указывать на знакомство тамиллов с танцевальной культурой Северной Индии, а возможно, и с «Натьяшастрой».

Судя по данным поэмы «Шилаппадикарам», в середине I тыс. н. э. в Тамилнаду уже существовали девадаси, но у нас нет никаких сведений относительно того, каковы были связи этих женщин с храмом и каким был их образ жизни. Также ничто не говорит о том, что тамильские девадаси Паллаво-Пандийского периода имели хоть какое-то отношение к танцу. В то же время посвящение в профессию танцовщицы и репертуар ганики Мадави оказываются очень близкими к традиции девадаси. Это позволяет заключить, что храмовые танцовщицы последующих веков были связаны с танцевальной традицией, описанной в поэме «Шилаппадикарам». Именно эта традиция оказала заметное влияние на становление института девадаси в Тамилнаду. Не исключено, что наряду с носителями обычных профессий, необходимыми в храмовом хозяйстве, на волне распространения бхакти постепенно в храм проникали и артистки – ганики, которые посвящали свою жизнь Богу и предлагали свое искусство уже не земному царю, а небесному. Если буддистки Амрапали и Манимехалей отказались от искусства танца ради духовной жизни, то в индуизме танцовщицы в качестве девадаси служили Богу посредством танца.

Институт девадаси в период правления династии Чола

Мы намеренно акцентируем внимание именно на развитии института девадаси и на развитии самой идеи девадаси, поскольку не располагаем достаточным количеством источников, которые позволили бы нам определить время возникновения этого интереснейшего явления. Сколько бы мы ни изучали все терминологическое богатство, связанное с локальными вариантами института девадаси, сколько бы ни искали упоминаний о нем в многочисленных литературных памятниках, чтобы обнаружить его истоки и доказать его древность, в Тамилнаду институт девадаси начинает приобретать знакомые очертания лишь с эпохи больших храмов. По большому счету, мы можем говорить о каких-либо конкретных его проявлениях, в том числе и на уровне отношений девадаси с храмом, лишь с эпохи имперских Чолов, хотя, несомненно, складываться институт девадаси начал гораздо раньше.

Основные сведения о девадаси в период правления династии Чола мы получаем из многочисленных эпиграфических надписей. Л. Опп, проанализировав эти надписи, выявила некоторые особенности, касающиеся развития института девадаси в чольский период, который она для удобства разделила на четыре части, или субпериода. Первый субпе-

риод (850–985) начинается установлением Виджаялайи Чола власти в Танджавуре и заканчивается правлением Уттама Чолы. Второй субпериод (985–1070) начинается воцарением Раджараджи I и заканчивается правлением Кулоттунги I. Третий субпериод (1070–1178) характеризуется ослаблением контроля и постепенной потерей Чолами некоторых территорий – на Шри Ланке, на северо-западе субконтинента и на юге. Четвертый субпериод (1178–1300) начинается воцарением Кулоттунги III и заканчивается крахом империи, когда на ее обломках появляются новые политические образования и на политическую арену выходят новые династии (Orr, 2000: 21). Исследовательница пришла к следующим выводам:

Во-первых, в период Чолов наблюдается увеличение количества надписей, которые вообще упоминают женщин, принадлежащих храму. В первые два субпериода процентное соотношение упоминаний о девадаси почти одинаковое, хотя во второй субпериод наблюдается некоторое снижение (с 16 % в первом до 13 % во втором). В третий субпериод количество упоминаний удваивается, а в четвертый наблюдается резкое возрастание (с 27 % в третьем до 44 % в четвертом) (Orr, 2000: 43).

Во-вторых, больше всего сообщений о девадаси содержат надписи, найденные в центральном регионе Чолов (дистрикты Танджавур и Тиручираппалли) и в северном (дистрикт Чинглепут). Меньше таких надписей обнаружено к югу от

центральной части чольского государства, и лишь несколько надписей в распоряжении ученых имеется из западного региона. Районами наибольшей активности девадаси, таким образом, являются Танджавур в центре и соседний Тиручираппалли, а также Чинглепут на севере (Ort, 2000: 43). По мнению Л. Орр, активность в центре может объясняться как инициативой непосредственно чольских правителей, так и близостью к правительству, а вот активность девадаси в северной части государства Чолов можно объяснить разве что связями с правительством.

В-третьих, только 26 из 304 сообщений (это 9 %) приходятся на вайшнавский культ. Половина из них принадлежит различным храмам в Чинглепуде, и только одна надпись из центра. Л. Орр полагает, что малое количество сообщений о девадаси в вайшнавских храмах может объясняться тем, что в период правления Чолов количество шиваитских храмов в Тамилнаду было большим, и это не может быть показателем меньшей активности вайшнавских женщин (Ort, 2000: 45). Можно предположить, что активное оформление института девадаси в Тамилнаду, как и в случае с бхакти, началось в рамках шиваизма.

В-четвертых, ближе к концу чольского периода параллельно с ростом количества надписей, упоминающих храмовых женщин, все чаще указываются их имена (Ort, 2000: 47).

В-пятых, одновременно с увеличением упоминаний храмовых женщин в надписях, наблюдается резкое сокращение

упоминаний других категорий женщин (Огг, 2000: 48).

В-шестых, параллельно с ростом надписей, упоминающих о девадаси, наблюдается большее проявление их отличительных признаков. Это отражается в терминах, которые использовались для обозначения девадаси в период правления Чолов (Огг, 2000: 48).

Л. Огг полагает, что рост упоминаний в надписях женщин, посвященных храму, говорит не об увеличении количества самих надписей, а о росте активности самих женщин и об их вовлеченности в дела храма (Огг, 2000: 47). Конечно же, с одной стороны, такое увеличение упоминаний о девадаси в надписях может рассматриваться как показатель роста численности храмовых женщин и их активности. Но с другой стороны, отсутствие до этого времени упоминаний о девадаси в надписях не должно истолковываться как отсутствие данной категории женщин. Скорее всего, рост упоминаний о девадаси в надписях говорит о появлении и развитии тенденции отличиться, прославиться и увековечить свое имя и событие именно таким вот образом. Подобная фиксация событий являлась одним из способов повышения социального статуса. В любом случае, рост количества надписей, упоминающих девадаси, свидетельствует о переменах, которые произошли в жизни тамильского общества.

Одним из важнейших изменений, произошедших в чольский период, является увеличение количества тех девадаси, которые начинают связывать свое положение и статус с ма-

терью. Другие члены семьи девадаси также начинают указывать в качестве своей матери деварадияль (Orr, 2000: 163). Также, начиная с позднечольского периода, статус девадаси все чаще становится наследственным (Orr, 2000: 151). Но в целом в это время девадаси еще достаточно редко устанавливали наследственные отношения с храмом. Похоже, в этот период только начинала утверждаться и закрепляться традиция, связывающая девадаси с определенным храмом и передающаяся из поколения в поколение. Судя по надписям, только в 4 % случаев отношения раннечольских девадаси с храмом были наследственными, но в позднечольский период наследственными стали уже в 12 %. В XIII веке процентный показатель продолжал увеличиваться. Все это говорит о том, что в период правления династии Чола в общине девадаси начинала оформляться модель семейных отношений с женщиной во главе. Но в это время надписи еще довольно редко сообщают о наследственных отношениях как храмовых женщин, так и храмовых мужчин (Orr, 2000: 152). Тем не менее, к концу чольского периода права и обязанности храмовых женщин стали в основном наследственными, к тому же оплата за их службу в храме стала более-менее определенной. То есть, в отличие от периода ранних Чолов в позднечольский период отношения между девадаси и храмом приобрели большую четкость и определенность, да и сама идея храмовой женщины, судя по всему, приняла более четкие очертания.

Если большинство наследственных отношений девадаси с храмом были результатом одаривания храмов этими женщинами, то ситуация с мужчинами была иной. Они не устанавливали подобно девадаси наследственные связи с храмом с помощью одаривания, чтобы получить взамен какую-либо привилегию. Их отношения с храмом большей частью носили деловой характер или же они были ответственны за выполнение каких-либо функций временного характера. Вообще надписи свидетельствуют о том, что существовало множество вариантов того, как можно было приобрести положение и без наследования: через одаривание, посредством покупки у другого лица или в результате стридханы¹⁹ (Ogg, 2000: 153). Так что на тот период не было у других людей особой надобности выстраивать с храмом наследственные отношения, чтобы улучшить свое материальное положение и повысить свою социальную значимость. Та модель отношений, которая начала выстраиваться у девадаси с храмом, была уникальной, отвечая потребностям и запросам только этой группы женщин, и отражала их особенные отношения с храмовым божеством.

Правители династии Чола поощряли посвящение храму мужчин и женщин. Пожалуй, самым масштабным актом

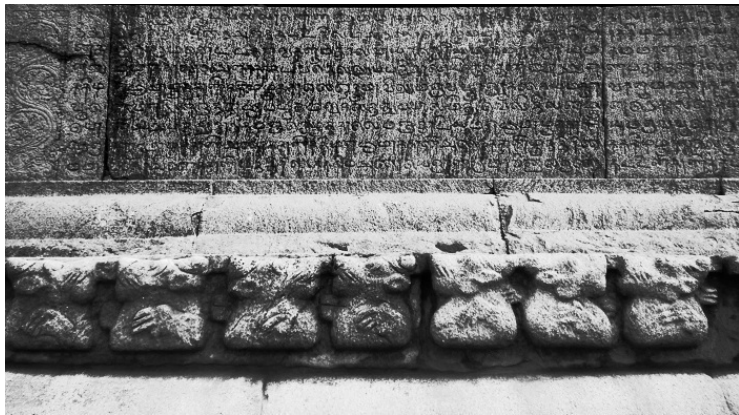
¹⁹ Стридхана (санскр. *strīdhana*, там. *citanam*) – буквально «собственность женщины»; право женщины на частную собственность в виде денег, земли, драгоценностей и т. д., которые она получала от родителей, родственников, мужа, друзей. Речь идет о том, что мужчина получал какое-либо имущество через жену от своего тестя или других родственников.

чольских правителей в отношении развития института девадаси является попытка Раджараджи I создать в Танджавурском храме Брихадишвары некий культурный центр. Для этой цели чуть ли не со всего чольского царства сюда было доставлено четыре сотни девадаси, или, как они названы в надписях, таличчери пендугаль (*talicceri penṭukal*). Надпись сообщает, что девушки были привезены из пятидесяти четырех городов, расположенных в центре чольского региона: сорок шесть были из Тируварура, тридцать одна из Палайяру, двадцать одна из четырех храмов в Ниямаме, двадцать из трех храмов в Амбаре, девятнадцать из Тирувайяру, семнадцать из Тирувидаймарудура, шестнадцать из Айираттали, и восемнадцать из собственно Танджавура. При этом некоторые девушки были изъяты из других храмов. Известно, например, что часть тируварурок набиралась из пяти храмов, все танджавурки были из четырех других храмов, амбарки из трех, девять девушек из Тирувайяру принадлежали храму Локамахадеви-Ишвары, три девушки из Айираттали были взяты из храма Маллишвары (Ort, 2000: 246).

Однако такое сосредоточение танцовщиц в одном храме было исключительным случаем, а проект Раджараджи I являлся политически мотивированным жестом. Несмотря на то, что в научной и популярной литературе девадаси часто изображаются как танцовщицы, средневековые надписи довольно редко упоминают их в таком качестве. Из трехсот четырех надписей чольского периода, в которых речь идет о

женщинах храма, только в четырех из них говорится о девадаси как о танцовщицах (Orr, 2000: 103).

Похоже, при Чолах жизнь тамилгов во многом изменилась. В это время музыка и танец, став частью храмовой культуры, были широко востребованы во время храмовых праздников. Но данная сфера являлась прерогативой мужчин, а не женщин. Хотя в раннечольский период праздничные танцы исполняли как мужчины, так и женщины, преобладали именно мужчины, как правило, сантикуттары (*cāntikkūttar*). В начале чольского периода праздничное исполнение танцев еще не было характерной особенностью образа жизни девадаси, а танец девадаси не считался необходимым для проведения храмовых праздников (Orr, 2000: 106). Но в середине чольского периода женщины все больше вовлекались в сферу праздничного исполнения танцев, о чем, по мнению Л. Орт, свидетельствуют упоминания агамических текстов о девадаси как о танцовщицах, выступающих на религиозных праздниках (Orr, 2000: 236).



Так выглядит ценный исторический источник – эпиграфическая надпись на стене храма Брихадिशвары

К концу правления Чолов ситуация изменилась и первенство в исполнении праздничных танцев перешло к женщинам. Для них данная функция являлась не столько профессией, сколько привилегией (Orr, 2000: 107). Они не унаследовали это право, но приобрели его в результате договора с храмом (Orr, 2000: 106). Участие в храмовой службе девадаси и исполнение танцев во время религиозных праздников являлось не столько работой, за которую полагалась оплата, сколько привилегией и маркировкой статуса. Это вовсе не говорит о том, что они не являлись профессионалами в танце, но в отличие от категории сантиккуттаров исполнение танцев не являлось их изначальной функцией (Orr, 2000:

107). В основном функции девадаси в храме маркировали их высокий социальный статус и имели значение только с этой точки зрения, не являясь необходимостью для храма. Кроме танца, вся остальная деятельность девадаси в храме не имела отношения к искусству (Орт, 2000: 126). Иными словами, основные функции девадаси в храме изначально не были связаны с пением или танцем. Лишь в конце чольского периода ситуация изменилась и исполнение танцев во время религиозных праздников стало привилегией женщин (Орт, 2000: 125).

В период правления Чолов женская служба в храме еще не была упорядочена и систематизирована, деятельность девадаси еще не приобрела четко очерченные контуры и не стала важной частью храмового ритуала. Тексты Агам, по мнению Л. Орт, лишь подтверждают точку зрения, согласно которой танец не являлся обязательным элементом храмового ритуала. В ритуальной жизни средневекового храма танец не играл сколько-нибудь важной роли (Орт, 2000: 103). Агамы и другие ритуальные тексты в качестве ежедневного богослужения в количестве 8, 16, 21 или 32 подношений божеству предлагают песни и танцы. Но ни один из текстов не говорит о том, что песня и танец являются ритуальной необходимостью. Если в них упоминаются пение и танец, то только в контексте подробно описанного богослужения. Причем Агамы, как правило, упоминают о танце при описании религиозных праздников, а не в связи с ежедневным богослуже-

нием. Но даже в праздники танец не рассматривался как ритуальная необходимость. Агама дают очень мало информации о том, какие именно танцы должны исполняться в том или ином случае, и обычно говорят о танце только в общих терминах. Например, «нриттагитавадьа» (*nṛttagītavādyā*) или «шуддханритта» (*śuddhanṛtta*), где термин «нритта» (*nṛtta*) обозначает просто танец, причем, как правило, именно так называемый «чистый», или «шуддха» (*śuddha*), то есть без смыслового содержания, которое передается с помощью жестов рук. А термины «гита» (*gīta*) и «вадьа» (*vādyā*) обозначают песню и инструментальную музыку соответственно. Если бы танцы действительно являлись предметом первой необходимости во время богослужения, то в Агамах, как считает Л. Орт, о них бы говорилось так же подробно, как и о других аспектах храмовой службы (Орт, 2000: 234). Таким образом, рост вовлеченности девадаси в сферу исполнения праздничных танцев может объясняться тем, что данная услуга не являлась для храма ритуальной необходимостью.



*Храм Брихадишвары, построенный Раджараджей I в Тан-
джавуре*

Пятая глава «Натьяшастры» подробно описывает сценический ритуал пурваранга (*purvaraṅga*), который бывает двух видов: шуддха (*śuddha*) и читра (*citra*). Если ритуал выполняется мужчинами, то он называется чистым – шуддха, а если с участием танцовщиц, то тогда он называется украшенным – читра. Возможно, в случае с храмом мы имеем дело с той же идеей: если в храмовом богослужении принимает участие танцовщица, то служба считается «украшенной». Иными словами, изначально девадаси своим присутствием мог-

ла служить украшением храмового пространства и ритуала. Кое-где встречаются косвенные указания в пользу этой точки зрения. Например, в тамильской хронике шрирангамского храма «Койиль Олуку», относящейся к постчольскому периоду, содержатся сведения, которые, по мнению Л. Орт, могут служить указанием на то, что служба девадаси являлась своего рода украшением храма и носила декоративный характер. «Койиль Олуку» предписывает девадаси (здесь они названы «*emregumāṇṭiṭṭiyāḷ!*») выглядеть красиво и находиться возле божества, то есть быть украшением сакрального пространства: «На рассвете она должна совершить омовение, украсить себя, пойти в храм и предстать перед богом». Кроме того, термин «камбхада сулеяр» (*kambhada suleyār*) – «колонная сулеяр» (от санскр. *skambha* – столб, колонна), который использовался в средневековой Карнатаке для обозначения девадаси, тоже может указывать на декоративный характер одной из их функций (Орт, 2000: 239). Есть также термин, который явно указывает на функцию девадаси служить украшением храма или богослужебного ритуала, – «аланкара даси» (*alaṅkāra dāsī*)²⁰. Этот термин встречается для обозначения одной из шести групп девадаси в храме Шри Тьягараджасвами в Тируваруре в последние десятилетия существования института девадаси (Kersenboom-Story, 1987: 183). У Э. Терстона и К. Рангачари также встречается категория девадаси под названием «аланкара» (*alaṅkāra*)

²⁰ Санскритский термин *alaṅkāra* означает «украшение».

(Thurston, Rangachari, 1987: 125).

Со времен раннего Средневековья и вплоть до сегодняшнего дня многие факторы оказывали влияние на храмовую жизнь и приводили к изменениям храмового ритуала. В организации храмовой жизни и, следовательно, в окружающих девадаси условиях постоянно происходили какие-либо перемены, которые отражались на характере деятельности девадаси. Ф. Марглин и С. Керсенбом-Стори, изучавшие функции девадаси более позднего времени, пришли к выводу, что женщины не были лишь «украшением» в храме, но как носители особого типа благоприятной энергии выполняли важные функции, и их ритуальные действия были необходимы для защиты и благополучия пространства храма и дворца. Как бы там ни было, «украшение» тоже можно рассматривать как проявление благоприятной энергии.

По мнению Л. Орт, деятельность девадаси и приобретение положения в храме происходили в условиях конкуренции между различными категориями храмовых служащих и замещения одних категорий исполнителей другими (Orr, 2000: 107). В дочольский и раннечольский периоды некоторые группы певцов, танцоров и музыкантов (*pānar*, *ivaccar*, *cāntikkūttar*) утратили доступ к ритуальным функциям, которые они когда-то выполняли в храме. Но если панаров вытеснили брахманы и новые категории профессиональных храмовых служащих, то сантиккуттары в понижении своего социального статуса могли бы обвинить девадаси (Orr, 2000:

В раннечольский период сантиккуттары наряду с другими категориями мужчин-танцоров были в большей степени востребованы в храмах, нежели женщины-танцовщицы, хотя не во всех надписях можно определить пол исполнителя. В тех надписях, где встречается термин «*sāntikkūttar*», речь идет о мужчинах, дающих представления в храме и получающих от храма жалованье. Л. Орт полагает, что сантиккуттары являлись независимыми от храма танцорами и принадлежали к профессиональной семейной группе, женщины и мужчины которой были задействованы в различного рода представлениях. Судя по надписям, сантиккуттары принадлежали скорее городу или дистрикту (*nāṭu*), нежели храму (Orr, 2000: 104). Но со временем они были включены в штат работников храма как специалисты, обеспечивающие танцевальные выступления, особенно во время праздников. В позднечольский период ситуация изменилась и в главных храмах Тамилнаду танцовщиц стало в два раза больше, нежели танцующих мужчин. Хотя танцовщицы и не совсем монополизировали храмовый танец, они, тем не менее, заметно вытеснили мужчин из сферы танца, которая прежде была мужской прерогативой (Orr, 2000: 105). Начиная с периода поздних Чолов во время религиозных праздников танцы стали исполнять в основном женщины, и к этому времени храмовые танцовщицы стали заметным явлением храмовой жизни.

Позднечольские надписи неоднократно называют танцов-

щиц словом «кутти» (*kūtti*), то есть «танцовщица». Некоторые исследователи склонны усматривать в кутти проститутку и интерпретировать встречающееся в чольских надписях выражение «кутти каль» (*kūtti kāl*) как «стоимость проститутки». Такая трактовка возможна лишь в силу того, что в последнее время в тамильском языке слово «кутти» имеет значение «проститутка» (Orr, 2000: 235). Но такой аргумент неприемлем уже в силу того, что в последние века многие термины, обозначающие танцовщиц и женщин, посвященных храму, трактовались исключительно как «проститутка», приравнивая к проституткам категории женщин, не имеющих к этому занятию никакого отношения. Во-первых, слово «*kūtti*» не имело такого смысла в литературе бхакти или в литературе Санги, а во-вторых, слово «*kūtti*», как и мужской вариант термина «*kūttan*», встречается в чольских надписях в таком контексте, который позволяет трактовать термин исключительно в значении «танцовщица» или «танцор». К тому же, Куттан, как уже говорилось, – один из эпитетов Шивы в Тамилнаду и означает «Танцор», являясь тамильским эквивалентом эпитета Натараджа. А выражение «*kūtti kāl*» вполне может указывать на стоимость танцовщицы, поскольку в трех надписях XIII века указана стоимость барабанщиков – «*uvassaṅ kāl*» или «*uvassaṅ perkkāṭamai*» (Orr, 2000: 235). Поэтому трудно согласиться с мнением, что в надписях чольского периода «*kūtti*» означало проститутку.

Слово «*kūttar*», то есть «танцоры», известно еще из древ-

нетамильской литературы и происходит от «*kūttu*» – «танец». Не исключено, что сантиккуттары как профессиональные танцоры могут являться преемниками древнетамильских исполнителей. Хотя в литературе Санги профессиональные певцы и танцоры (как мужчины, так и женщины) обычно не упоминались как «*kūttar*», но мужские формы «*kūttan*» и «*kūttar*» встречаются в одном из разделов под названием «Поруль», включенном в состав тамильской грамматики «Толькаппиям». В «Шилаппадикарам» и «Манимехалей» слово «*kūttu*» относится к искусству танца (Шилаппадикарам 3.12, 13, 19), а термины «*kūttar*» и «*kūtti kāl*» обозначают танцоров и танцовщиц, певиц и актеров (Шилаппадикарам 5.50, 14.156, 26.106 и 228, 28.165). Также в религиозной поэзии альваров и наянаров термин «*kūttu*» иногда относится к танцу Кришны, но чаще всего, конечно, к Шиве (Orr, 2000: 235).

В эпиграфических надписях довольно часто встречается термин «*sāntikkūttu*», обозначающий танец, который исполнялся во время религиозных праздников. Например, в надписи XII века из дистрикта Тиручираппалли, в которой речь идет о празднике, встречается термин «*sāntikkūtti*» – «танцовщица, исполняющая танец *sānti*». В другой надписи для обозначения танцовщицы, которая исполняет «*sāntikkūttu*», используется термин «*āṭuvāḷ*» (Orr, 2000: 104). Л. Orr полагает, что эти термины обозначают танцовщиц, которые не являлись девадаси, то есть не были посвящены храму. Точно

так же термины «*kūtti*» и «*cāntikkūtti*» не были связаны с храмовым посвящением. Некоторые надписи называют танцовщиц «сантиккутти нашего города» или «сантиккутти этого места», но не храма (Orr, 2000: 104).

Сейчас не представляется возможным выяснить, что представлял собой танец «*cānti*». С. Керсенбом-Стори связывает «*cāntikkūttu*» с санскритским «*sandhi*», усматривая, таким образом, в слове «*cāntikkūttu*» название танца «*navasandhi kautvam*». Это танец тамильских девадаси более позднего времени. Он прославляет божеств-покровителей девяти сторон света. Но Л. Орт обращает внимание на то, что часто встречающееся в чольских надписях слово «*canti*» с кратким «а» указывает обычно на сандхи, то есть три времени суток (утро, полдень и вечер), когда совершаются храмовые богослужения. Слово же «*cānti*» в сочетании с «*kūttu*» пишется с долгим «ā» (Orr, 2000: 234). Получается, танец *cānti* чольского периода не имеет отношения к танцу «*navasandhi kautvam*», который исполняли тамильские девадаси последних столетий. Помимо *cāntikkūttu* чольские надписи упоминают и другие праздничные танцы, например, «саккейкутту» (*cākkakkūttu*), который исполняли мужчины и женщины, или «арияккутту» (*āriyakkūttu*), который танцевали одни мужчины. Но сейчас уже невозможно определить характер этих танцев. Можно лишь предположить, что *cāntikkūttu* чольского периода был скорее танцем классического типа, нежели шаманского. Он мог быть новым

видом танца, который развивался под влиянием североиндийской традиции, поскольку в «Шилаппадикарам» в описаниях танца чувствуется влияние «Натьяшастры» (Орт, 2000: 235).

В тамильских надписях встречается две группы терминов, связанных с искусством танца. Первая группа терминов, связанная с тамильским термином «kūttu», имеет отношение к танцовщицам, а вторая группа, связанная с санскритским термином «nāṭa», имеет отношение к учителям танца. Это может указывать на существование двух различных танцевальных традиций. Слова «nāṭa», «nāṭya», «nṛtta» имеют санскритское происхождение и не характерны для тамильской культуры. Л. Орт полагает, что местная танцевальная традиция обозначалась словом «kūttu» и была представлена профессионалами, которые не были связаны с храмом, а традиция «nāṭya» имела отношение к североиндийской культуре. Каждая из этих традиций могла иметь свою собственную группу профессиональных специалистов. Но если в традиции сантиккутту (*cāntikkūttu*) профессионалами являлись как мужчины, так и женщины, то традиция натья (*nāṭya*) являлась монополией мужчин – наттуваров (*nāṭṭuvar*) (Орт, 2000: 236).

Наттувары, или наттуванары (*nāṭṭuvanar*) – мастера танца, являющиеся еще одной группой специалистов, связанных с храмовым танцем. В отличие от сантиккуттаров, они не были вытеснены женщинами с занимаемых в храме пози-

ций. Наттувары были учителями танца, что наряду с их умением играть на барабанах позволило этим специалистам закрепиться в храме. Женщины, не принадлежавшие к семьям сантикуттаров, могли изучать танец у наттуванаров. Надписи сообщают, что наттуванары обучали танцу даже чольских принцесс.

Помимо термина «*naṭṭuvan*» встречаются и другие термины, связанные с танцем: «*naṭṭiyāṭṭar*», происходящий, вероятно, от тамильского «*naṭṭiyam*» – «танец», «движение» (от санскр. *naṭya*), и термина «*āṭṭar*» – «танцоры», происходящий, в свою очередь, от тамильского «*āṭu*» (Ort, 2000: 236). Подобного рода термины, обозначавшие исполнителей танца, были широко распространены и за пределами Тамилнаду. Л. Ort обнаружила термины «*naṭa*», «*nartaka*», «*nartakī*», «*nṛtyantī*» и «*nṛttānganā*» в десяти нетамильских надписях, происходящих из соседних регионов – Карнатаки и Андхра Прадеш. В семи из десяти случаев речь идет о танцовщицах. При этом в чольских надписях ни об одной из танцовщиц в таких терминах не говорится (Ort, 2000: 236). Также надписи упоминают исполнителей танца и танцевальной драмы, известной как «*naṭakam*», но упоминания эти редки (Ort, 2000: 105).

Следует сказать еще об одной группе исполнителей, о которой сообщают надписи. Это певцы «падинары» (*pāṭiṇār*, от тамильского глагола «*pāṭu*» – петь) и танцоры «адинары» (*āṭiṇār* — от тамильского *āṭu* — танцевать) (Ort, 2000:

237). В надписи раннечольского периода из дистрикта Читтур говорится о кутту-адинар (*kūttu āṭiṅār*) – танцовщицах кутту, и о падинар (*pāṭiṅār*) – певицах, которые получали жалованье за свои услуги по случаю праздника в честь бога Индры. В надписи XI века из дистрикта Колар тоже встречаются термины «*āṭiṅār*» и «*pāṭiṅār*». Похоже, что использование термина «*āṭiṅār*» для обозначения танцовщицы ограничивается лишь отдельным регионом (Orr, 2000: 104).

Хотелось бы обратить внимание на употребление в чольских надписях санскритского термина «ачарья» (*ācārya*) – «учитель» (тамильский вариант *ācāriyan*). Одна надпись говорит о женщине, сделавшей дар храму, как о дочери некоего Периянаттачарияна (*Periyanāṭṭācāriyan*), чье имя или титул означает «Великий учитель танца» (Orr, 2000: 104). Некоторые сантиккуттары тоже назывались «ачарьями» и являлись учителями танца (Orr, 2000: 236). В одной надписи говорится о сантиккуттани, которого пригласили в храм Танджавура для исполнения танцевальной драмы под названием «Раджараджешваранатакам» (*Rājarājeśvaranātakam*). Частью имени этого танцора является слово «ачариян» (*cāriyan*) (Orr, 2000: 104).

С самого начала чольского периода доступ ко многим служебным местам в храме для девадаси был весьма ограничен, в отличие от мужчин. Женщины, к примеру, были исключены из административной сферы. Их деятельность не относилась к разряду высококвалифицированной, функции бы-

ли обозначены нечетко, а их служба носила неосновной, дополнительный характер. В одних случаях они были заняты рабским трудом, который оплачивался довольно скудно, а в других случаях они выполняли почетные функции, за которые совсем не получали плату. Причем эти функции не были исключительно женской прерогативой и могли выполняться мужчинами (Orr, 2000: 162). Прерогативой женщин было лишь приготовление пищи, уборка храмовой территории, а также некоторые незначительные функции, предполагавшие близость к божеству. Обычно такие занятия имели крайне низкий статус и не являлись обязательными. Со временем наметилась тенденция, согласно которой многие функции в рамках храмовой службы тяготели к профессионализму и узкой специализации. Причем если женщины вытеснили мужчин из сферы праздничного танца, то мужчины, похоже, вытесняли женщин из сферы пения и изготовления гирлянд для божества. Девадаси все больше оказывались связаны с танцем, особенно с праздничным, и все меньше с пением. Если в чольских надписях девадаси редко упоминались как танцовщицы, то как певицы еще реже. В этом состояло основное отличие девадаси от мужчин – служащих храма (Orr, 2000: 107).

Судя по надписям, в чольский период в храмах в качестве исполнителей гимнов доминировали мужчины. Единственный случай, когда надписи сообщают о храмовых певицах, относится к храму в Наллуре в Южном Аркоте. Здесь

речь идет о деварадияр, которые заключили договор с храмом: каждая из них сделала подарок храму золотом и получила за это право петь определенную часть гимнов «Тирувемпавей», а в других случаях женщины получили право исполнять отдельные танцы и участвовать в праздниках (Orr, 2000: 108).

Надписи позднечольского периода сообщают о том, что женщины получали от храма право не только исполнять танцы во время праздников, но также петь тамильские гимны «Тирувемпавей». Цикл гимнов «Тирувемпавей» был составлен шиваитским поэтом-бхактом Маниккавасагаром. Этот текст упоминается в надписи XI века из Тирувоттрийура в дистрикте Чинглепут, в которой говорится, что исполнение этих гимнов как части храмовой литургии является обязанностью шестнадцати деварадияр. Но другие произведения, например, «Тирувеймоли» (часть вайшнавского сборника священных гимнов на тамили), похоже, исполняли только мужчины (Orr, 2000: 109).

Согласно надписям чольского периода, вплоть до XIII века гимны исполняли различные категории певцов, начиная от женщин, которые являлись рабынями, и, заканчивая мужчинами, которые имели высокий социальный статус, например, брахманы с титулом «паттар» (*paṭṭar*, от санскритского *bhaṭṭar*), а также категория певцов под названием «адигальмар» (*aṭikaḷmār*) – аскеты или святые люди, уваччары и панары (Orr, 2000: 109). Панары, напомним, известны еще из

литературы Санги как странствующие барды, которые пели песни и играли на музыкальном инструменте под названием яль. Поначалу панары принимали активное участие в храмовой жизни, они получали жалованье от храма, пели для храмового божества, следили за пением деварадияр в храме. Но потом статус панаров понизился, а их права исполнять гимны в храме были серьезно ограничены. В XIII веке пение гимнов стало прерогативой представителей высших каст, в основном брахманов, а также других профессионалов и новых категорий храмовых служащих (Ogg, 2000: 110). В надписях XIII века встречаются первые упоминания об одуварах (*ōtuvār*) – исполнителей гимнов, которые и сегодня служат в шиваитских храмах Тамилнаду.

В период правления Чолов для обозначения певца обычно использовалось две группы терминов. К первой группе относятся термины общего характера, в основе которых лежит тамильский глагол «*pāṭu*» – «петь», а также термин, происходящий от санскритского слова «*gandharva*», обозначающего небесных музыкантов. Ко второй группе относятся специальные термины, такие как «*viṇṇarrai ceuvār*» – «тот, кто обращается к [божеству] с молитвой». Общие термины встречаются в сочетании с другими словами, и говорят о большей ритуальной специфике в отношении исполняемой песни, например, «*tiruppatiṅgam pāṭuvar*» – «те, кто исполняет гимны». Во многих случаях форма множественного числа скрывает половую принадлежность певца (из-за общего окончания

слов мужского рода единственного числа и множественного числа женского рода) (Ort, 2000: 108). Хотя известно, что подобного рода термины обычно не прилагались к женщинам. Кроме того, имеется только две надписи, в которые в общих терминах говорится о женщинах в качестве певиц. В одной надписи из траванкорского храма Шивы (Керала) в значении «певица» используется термин «*paṅkaimār kāntarpikaḥ*», то есть гандхарви. Мужским эквивалентом слова «*kāntarpikaḥ*» являются термины «*gāndharvar*», или «*kāntarppar*», которые встречаются в тамильских надписях чольского периода. В другой надписи из Канчипурама содержится термин «*rāṭuṃ reṅṭukaḥ*», обозначающий женщину, которая поет перед божеством (в данном случае перед Вишну – Варадараджасвами). Это единственный случай, где термин «*rāṭu*» обозначает женщину, так как обычно он используется для обозначения мужчин. Например, термин «*rāṭuvar*» – «певец», часто используется по отношению к мужчине, и ни разу по отношению к женщине (Ort, 2000: 108).

Ситуация с терминами позволяет говорить о том, что в период правления Чолов происходила смена порядков: со сцены уходили прежние действующие лица и выходили новые. Во-первых, такие перемены в сфере исполнения гимнов могли быть связаны с канонизацией святых поэтов-бхактов (как шиваитов, так и вишнуитов) и введением их произведений в храмовое богослужение, что имело место на протяжении всего чольского периода. Во-вторых, ритуальное песнопение

изначально являлось традиционной квалификацией брахманов, а тамильские гимны были приравнены к Ведам. С этой точки зрения у девадаси, как и у панаров, было мало шансов сделать исполнение гимнов своей прерогативой (Ort, 2000: 110).

На протяжении всего периода правления Чолов институт девадаси развивался и претерпевал различные изменения: количество девадаси в храмах возросло, отношения между ними и храмом становились более специфическими, а связь сильнее и глубже. Также отличительные особенности этих женщин становились более четкими и определенными, а их попытки усилить свою связь с храмом – все активнее и интенсивнее (Ort, 2000: 164). В начале чольского периода еще не существовало длительной наследственной традиции девадаси, с давно установившейся моделью посвящения, предполагавшей замужество с храмовым божеством. В это время девадаси были еще преимущественно дочерьми Бога, а не женами, и одним из основных терминов для обозначения девадаси был «деванар магаль» (*tēvaṇār maḡal*). Только в период правления поздних Чолов самым употребительным стал термин «деварадияль» (*tēvaraṭṭiyāl*).

В чольский период весьма отчетливо проявилась тенденция уподоблять храм дворцу. Эта тенденция обозначилась гораздо раньше и со временем постоянно усиливалась. Слияние дворца и храма происходило как на идеологическом уровне, так и на материальном, выражаясь в общей обряд-

ности и ритуальной пышности дворца и храма. Материальное благополучие Бога было так же необходимо, как и материальное благополучие царя. Он своей милостью, или аруль, дарует своим адептам как освобождение от цикла перерождений, так и земные радости, то есть бхукти и мукти. Божественный Господин в храме теперь подобно царю стал содержать двор, принимать посетителей, выслушивать их требования и просьбы, просыпаться под звуки приятной музыки, совершать омовения, облачаться в нарядные одежды, развлекаться и наслаждаться обществом красавиц. Царь – фигура, подобная Богу. И поскольку царь постоянно уподоблялся всевышнему, то и царь, и Бог стали называться одним словом – «kō», а храм и дворец – словом «kōyil», или «kōvil».

Появление и широкое распространение в позднечольский период слова «kōyil» может рассматриваться как показатель новой эпохи, как показатель изменений храма и его отношений с девадаси. Именно в этот период по отношению к девадаси стали применяться термины, в которых слово «kōyil» было одним из компонентов. В раннечольский период, как минимум до XI века, для обозначения храма чаще всего использовалось слово «tali», которое, скорее всего, происходит, от санскритского «sthalī». Именно это слово встречается в терминах, обозначающих девадаси и указывающих на их связь с храмом. Однако с конца чольского периода в обиход вошло тамильское «kōyil», которое особенно часто встречается в выражениях «ikkōyil» – «этого храма», или «śrīkōyil» –

«священный храм» (Орт, 2000: 137). В это время усиливается тенденции рассматривать храм как дворец, и при этом девадаси, украшающие своим присутствием храмовое пространство, привносят в храм придворный стиль.

На всем протяжении чольского периода институт девадаси претерпевал серьезные изменения, испытывая воздействие перемен, происходивших в различных сферах тамильской жизни. Одним из важнейших показателей эпохи имперских Чолов можно считать тенденцию сближения дворца и храма, когда образ жизни царя стал оказывать сильнейшее влияние на «образ жизни» храмового божества, а сам храм все больше становился похожим на дворец. Сближение дворца и храма является одной из важнейших особенностей чольского периода и служит отражением серьезных перемен, произошедших как в области политики, так и в области идеологии. Перемены в политике, связанные с царской властью, сказываясь на всех остальных сферах, не могли не влиять на образ жизни девадаси. И возможно, не столько сама идея женщины, посвященной храмовому божеству, наконец-то, приняла четкие очертания, сколько произошли очередные перемены, в результате которых институт девадаси приблизился к знакомому варианту и приобрел тот вид, в котором мы можем узнать институт девадаси XIX–XX веков. Чрезвычайно важным для понимания института девадаси оказывается факт, что до периода «имперских» Чолов девадаси в большинстве своем не были танцовщицами и пе-

вицами, но именно в чольский период они стали доминировать в исполнении танцев во время религиозных празднеств (Orr, 2000: 175). Все сказанное выше говорит о том, что в период правления Чолов произошли существенные изменения практически во всех сферах жизни. Именно в это время начался новый этап в развитии отношений девадаси с храмом и в развитии храмовой культуры в целом.

Институт девадаси в период Виджаянагара

С 1300 года, после исчезновения с политической арены правящей династии Чола, в Южной Индии ситуация серьезно изменилась. Вторжение мусульман, а затем появление новой империи Виджаянагар привело к тому, что в постчольский период политическая структура приняла совершенно иную форму. Политический центр переместился в соседнюю Карнатаку, а на местном уровне власть и экономические ресурсы сосредоточились в руках местных вождей – наяков (*nāyaka*), или «малых правителей», которые признавали над собой власть Виджаянагара. Некоторые наяки были выходцами из регионов, расположенных за пределами Тамилнаду. Такой тип политического устройства составлял главное отличие от того порядка, который существовал прежде, когда тамильская земля находилась под властью исконно тамильских династий. Но в период с 1300 по 1700 год в Тамилнаду появился ряд новых царей, наместников и правителей, многие из которых были «чужаками», не имевшими к тому же царского происхождения, поэтому в качестве средства утверждения легитимности своей власти на новой территории нередко использовали силу и власть храма.

В конце чольского периода и в постчольский период во всех регионах Южной Индии происходило усиление храмо-

вого института, в результате чего исчезло городское самоуправление и стихла активность брахманских аграхар²¹. К этому времени храм как социально-религиозный институт давно уже завоевал свое место под солнцем и стал играть важную культурную, идеологическую и политическую роль в жизни тамильских государств. В его ежедневных и праздничных ритуалах отражалась связь с царской властью, так как политика правителей стала сильнее влиять на храмовую обрядность и ритуалистику.

Известно, что доминирование какого-либо языка в культуре является свидетельством завоеванного этим языком авторитета. В постчольский период статус тамили по сравнению с телугу и санскритом был гораздо ниже. Девадаси этого периода все реже и реже исполняли песни на тамили. Для развития тамильской культуры условия наступили не самые лучшие. С одной стороны, включение Тамилнаду в состав Виджаянагарской империи оградило тамильские земли от чрезмерного исламского влияния, идущего с севера, и даже возможного их разрушения, но с другой стороны, наместники покровительствовали не тамили, а санскриту и более близким для них языкам. Древнетамильская классическая поэзия постепенно забывалась, и тамилы открыли ее вновь для себя только в XX веке.

²¹ Аграхара представляет собой земельное владение или целую деревню, которой царь наделял человека или же группу людей за определенные заслуги. Чаще всего такими людьми были брахманы.

Характерной особенностью постчольского периода является широкое распространение вишнуизма. Если первые правители Виджаянагара были приверженцами шиваизма, то последующие стали вишнуитами. Произошел отход от культа Шивы-Вирупакши, который с момента возникновения Виджаянагара считался его покровителем, к культу Вишну. Правители последних династий уделяли больше внимания вишнуизму, особенно в то время, когда империя доживала свои последние годы. С распространением вишнуитского культа количество храмов, посвященных Вишну и его аватарам, заметно увеличилось, появились новые ритуалы поклонения, а одной из характерных особенностей жизни храма стали многочисленные процессии и праздники. При этом новые системы патронажа приняли такую форму, при которой огромную важность приобретали царские дары. Каждый храм был заинтересован в близких отношениях с сильными мира сего и старался привлечь к себе внимание правителей, чтобы получать ценные дары в виде целых поселений, земель, драгоценностей. В это время стали доминировать новые божества, а центральными фигурами стали Венкатеша в Тирупати и Ранганатха в Шрирангаме – аспекты Вишну.

В период Виджаянагара усилилось появившееся еще в предшествующий период движение харидасов (*haridāsa*) – культурное направление, представители которого сочиняли свои произведения в русле вишнуитского бхакти (Аннама-

чарья, Пурандарадаса, Канакадаса), а Пурандарадаса и его пять сыновей стали основателями «Даса Кута» (*dāsakuṭa* – букв. «сообщество/объединение Дасов») – группы музыкантов, в числе последователей которых были Виджая Виттала Даса, Ранга Виттала Даса, Гопала Виттала Даса и многие другие (Vasudevar, 2008: 85). Вообще в этот период большая часть композиций различных авторов была адресована Вишну и его аватарам, хотя другие божества тоже не были обойдены вниманием. Например, Арунагиринадар, который проводил много времени в аскезе и медитациях, являлся представителем Шанмукха-бхакти и был поклонником Муругана (Vasudevar, 2008: 85). Тем не менее, ведущим направлением в религиозной и музыкальной сфере был именно вишнуизм.

В XV–XVI веках на первый план вышли так называемые «талапакамские музыканты», выходцы из деревни Талапакам, прославившиеся своими произведениями на религиозные темы. Талапакам – деревня, подаренная виджаянагарским царем Кришнадеварайей храму в Тирупати. Талапакамские музыканты были брахманами, принадлежащими к готре Бхарадваджи (Vasudevar, 2008: 67). Одним из первых выдающихся талапакамских музыкантов был Аннамачарья. Ему принадлежит несколько произведений, выдержанных в духе вишнуитского бхакти. В своем произведении «Шрингара санкирталу» (*Śringāra sankirtalu*) Аннамачарья изобразил Вишну-Венкатешу в качестве наяка (*nāyaka*) – героя, а себя позиционировал как найику (*nāyika*) – героиню, томившую-

ся от любви к своему возлюбленному. В «Шрингара манджари» (*Śringāra manjari*) также речь идет о женской любви к Венкатеше (Vasudevar, 2008: 69).

Прославленными музыкантами стали сын и внук Аннамачарьи – Педда Тирумала Айенгар и Чинна Тирумала Айенгар (Vasudevar, 2008: 70). Даже сегодня потомки талапакамских музыкантов удерживают позиции, на которых удалось закрепить их предкам: они руководят исполнением перед божеством в храме Венкатеши в Тирупати бхаджанов, которые преимущественно составлены талапакамцами, и до сих пор пользуются щедрыми дарами в виде земли, которую пожаловали им в свое время виджаянагарские цари (Vasudevar, 2008: 72). Город Тирупати, расположенный на территории современного штата Андхра Прадеш, еще на исходе существования империи стал главным культурным центром, куда устремлялись все творческие люди, в то время как сама столица Виджаянагар постепенно пустела. Храм Венкатешвары является одним из самых богатых храмов Индии, скопившим несметные сокровища и владеющий миллиардами рупий, поскольку с пустыми руками к божеству приходиться не полагалось, а цветов и фруктов ему было явно недостаточно.

Виджаянагарские цари покровительствовали многим талантливым поэтам и музыкантам, щедро одаривая их не только ценными подарками, но и даря целые деревни, как, например, в случае с талапакамцами. И, конечно же, творческие личности старались быть замеченными царем, ведь вни-

мание правителя во многих случаях обеспечивало успешную карьеру и материальное благополучие. Некоторые музыканты на волне распространения вишнуизма предпочитали стать вишнуитами. Иногда такие переходы были продиктованы исключительно чувством любви к избранному боже-ству, а иногда это было выгодно в материальном отношении и престижно. Нередко в вишнуизм переходили целыми семьями. Примером может служить знаменитый Канакадаса, современник Пурандарадасы. Его семья изначально принадлежала к шиваитскому культу, но затем перешла в вишнуизм (Vasudevar, 2008: 86).

Смена религиозной доминанты привела к появлению новых идей в музыкальной культуре. В виджаянагарский период получил развитие такой тип музыкальной композиции как прабандха (*prabandha*), оказавший существенное влияние на репертуар девадаси. Если в предшествующий период насчитывалось тридцать шесть видов прабандх, то к концу виджаянагарского периода их было уже девяносто шесть (Kersenboom-Story, 1987: 33). Прабандхи считаются неотъемлемой частью вишнуитской храмовой культуры, так же как «Деварам» (*Tēvāram*) – шиваитской. Тематические изменения в музыке и танце развивались в сторону мадхура-бхакти с его слащавым эротизмом, в отличие от героизма и неистовости шиваитов (Kersenboom-Story, 1987: 38). Теперь Венкатеша выступал в роли героя, а поэты и музыканты представляли себя в качестве героини. К тому же рост

количества вишнуитских храмов требовал не только пышности, богатства, культурного оформления и нового репертуара, но и девадаси, от количества которых теперь во многом зависел престиж храма. Есть сведения, что помимо посвящения девушек вишнуитским храмам практиковались и перепосвящения, когда девушек, уже посвященных шиваитским храмам, перепосвящали храмам вишнуитским (Reddy, 2004: 21). Надо полагать, не всегда такого рода перепосвящения проходили добро- вольно.

Тамильская культура в виджаянагарский период оказалась открытой для культурного влияния своих соседей. В этот период не только имели место миграции населения внутри Тамилнаду, но также происходило переселение больших групп людей из других областей, что привело к возникновению новых поселений и новых моделей отношений между различными группами населения. На первый план выходила новая элита, появлялись новые фавориты, шла борьба за верховенство, а профессиональные и религиозные группы и общины часто выясняли между собой отношения, споря о своих правах и привилегиях. При дворе виджаянагарских правителей большинство важных административных и политических постов заняли брахманы. Португальский путешественник Фернан Нуниш сообщал: «В царском дворце постоянно присутствовало две или три тысячи брахманов, которые являлись жрецами и которым царь поручал раздачу милостыни. Эти брахманские жрецы очень подлые люди.

У них много денег и они настолько наглые, что даже удары привратников не могут их обуздать» (Sewell, 1900: 379–380). Хотя о других брахманах португалец отзывался весьма положительно (Sewell, 1900: 390).

С XVI века связи между дворцовой и храмовой культурой стали особенно тесными. Усиление интереса различных правителей к храму, покровительство храмам, попытки наяков и воинов утвердиться на престоле, заручившись поддержкой храма, – все эти тенденции усилились после 1300-го года. Для эпохи Виджаянагара и в правление наяков было характерно слияние царского и религиозного символизма (Orr, 2000: 207). Внимание царя к делам храма воспринималось как его прямая обязанность. В Виджаянагаре побывали многие иностранные путешественники, которые оставили описания различных сторон жизни империи и самой столицы. В этих описаниях встречаются любопытные сведения, например, Д. Барбоша называет настоятеля храма «королем», а путешественник XVI века Дж. Линскоттен говорит о храмовых «министрах». И это было действительно так, поскольку в этот период имело место сращивание моделей устройства дворца и храма. Также управляющий храмом в Шрингери носил титул министра (*mantrin*). Более того, по аналогии с главой дворцового ведомства управляющий землями храма иногда именовался «начальником храмового дворца». По мнению Л. Б. Алаева, обозначение храмовых служащих терминами, сходными с названием соответствующих госу-

дарственных чиновников, а иногда и полное совпадение названий некоторых должностей демонстрируют, что храм воспринимался современниками как государство в государстве (Алаев, 1964: 205). В последующие века равнение на дворец настолько стало доминирующим аспектом существования храма, что туда проникла даже мусульманская терминология. Например, в XVIII веке окружной храмовый чиновник стал называться «амилдар» (*amildār*) – так же, как и государственный чиновник во главе округа (Алаев, 1964: 207).

Важной особенностью данного периода является переосмысление роли и статуса девадаси, которые стали рассматриваться как воплощение Шакти. Произошел отказ от термина «дочь Бога» и, следовательно, от самой концепции, согласно которой посвященная храму женщина рассматривалась как дочь храмового божества. Девадаси постепенно стали восприниматься как жены того божества, которому они были посвящены. Для средневекового индуизма было характерно развитие концепции Шакти как божественной энергии. Неслучайно в храмах рядом с основным божеством-мужчиной устанавливали изображение его божественной супруги. Вероятно, не последнюю роль в процессе превращения девадаси из дочерей Бога в жен сыграло влияние тантры. В какой-то мере это могло быть спровоцировано вторжением мусульман, приведшим к миграции из Кашмира носителей традиции, известной как кашмирский шиваизм. На закрепление позиции девадаси как жены Бога мог-

ла повлиять также вишнуитская точка зрения, согласно которой все адепты Вишну-Кришны независимо от пола считаются его женами. Это вполне возможно, если учесть масштабы распространения вишнуизма в период Виджаянагара.

В виджаянагарский период женщины, обитающие во дворце, стали рассматриваться как своего рода средство поддержания на должном уровне силы и власти правителя, как некая гарантия его успеха и удачи. По мнению некоторых исследователей, в Виджаянагаре в рамках дворцового ритуала женщины воплощали именно те качества, которые ассоциировались с удачей, плодородием и материальным благополучием, и которые являлись необходимыми для благополучия государства. В то же время многочисленные царские церемонии призваны были демонстрировать мужской контроль над женской энергией (Orr, 2000: 178). Виджаянагарские правители постоянно были окружены женщинами. По сообщениям Доминго Паеша и Фернана Нуниша, в царском дворце обитало несколько тысяч женщин, которые выполняли самые различные обязанности, начиная от танцовщиц и певиц и заканчивая воинами и носильщицами. Иными словами, в царском дворце постоянно находилось множество профессиональных танцовщиц, многие из которых здесь же и проживали. Как сообщал Нуниш, в пределах дворца проживало более четырех тысяч женщин, в числе которых есть и танцовщицы, а также женщины, которые играют на музыкальных инструментах и поют (Sewell, 1900: 382). Танцовщицы

принимали участие в ритуалах, призванных обеспечить благополучие царя, который считался наместником Бога на земле. Каждую субботу танцовщицы обязаны были приходить во дворец, чтобы танцевать перед идолом царя, который был установлен во внутренних покоях дворца (Sewell, 1900: 379). Совсем как девадаси в храме.

Музыка являлась неотъемлемой частью дворцовой жизни. Согласно Нунишу, даже царские жены хорошо разбирались в музыке (Sewell, 1900: 382). А многие из членов царской семьи занимались танцами. Во дворце имелись специально оборудованные залы не только для выступлений, но и для репетиций. Доминго Паеш, побывавший во дворце виджаянагарского правителя, рассказывает: «Рисунки на этих панелях показывают позиции в конце танцев таким образом, что на каждой панели танцовщица находится в нужной позиции, которая полагается в конце танца. Они предназначены для обучения женщин. И если кто-либо из них забудет положение, которое следует принять по окончании танца, то достаточно взглянуть на одну из панелей, где имеется нужное изображение. Поэтому они всегда знают, что нужно делать. В конце этого дома, с левой стороны, имеется раскрашенная ниша, за которую женщины цепляются своими руками, чтобы лучше растянуть и расслабить тело и ноги. Так они учатся делать свое тело гибким, чтобы их танец был более грациозным. С другой стороны, справа, на месте, где размещается царь, чтобы наблюдать за их танцами, все перекрытия

и стены покрыты золотом, а в середине стены расположено золотое изображение женщины возраста двенадцатилетней девушки, и ее руки находятся в позиции, какую она занимает по окончании танца» (Sewell, 1900: 289).

При дворе виджаянагарских правителей музыка карнатик достигла своего расцвета. В Виджаянагаре при царском дворе и при дворах наместников были весьма популярны поэтические и танцевальные состязания. В таких поединках ценилось, прежде всего, искусство импровизации, находчивость, остроумие и блестящая техника. Здесь приветствовалась преданность не столько Богу, сколько царю. Такое отношение к искусству приводило, с одной стороны, к превращению танца в развлечение и к деградации его духовной составляющей, а с другой стороны, к развитию техники.

Иностранные путешественники оставили немало сведений о виджаянагарских танцовщицах – как дворцовых, так и храмовых. Из их описаний ясно, что танцовщицы были женщинами богатыми, имели в обществе высокое положение и пользовались уважением и покровительством царей. Доминго Паеш писал: «В этом храме в Дарче, о котором я уже говорил, есть идол в виде скульптуры с телом человека и головой слона, с хоботом и бивнями, с тремя руками с каждой стороны. Они говорят, что из этих шести рук четыре уже обвалились, и когда обрушатся остальные, то настанет конец света. Они верят, что так и будет, и считают это пророчеством. Каждый день они приносят идолу пищу, и пока

он ест, перед ним танцуют женщины, которые принадлежат этой пагоде. Они приносят ему еду и все необходимое. И все девушки, рождающиеся у этих женщин, являются собственностью храма. Эти женщины отличаются свободным нравом, живут на самых лучших улицах, какие только есть в городе. Точно так же обстоит дело и в других городах. На тех улицах, где они проживают, находятся самые лучшие дома. Они очень высоко ценятся и пользуются таким же почетом, как и любовницы капитанов. Любой уважаемый человек может свободно входить к ним в дом, не вызывая чьего-либо недовольства. Этим женщинам позволено находиться даже в присутствии жен царя, они остаются с ними и вместе жуют бетель, – вещь, совершенно непозволительная кому-либо другому независимо от его общественного положения» (Sewell, 1900: 241–242).



Разрушенный Виджаянагар

И, конечно же, без танцовщиц не обходился ни один праздник. Согласно Паешу, всякий раз, когда виджаянагарцы отмечают один из храмовых праздников, они выкатывают из храма триумфальную колесницу, которая катится по земле на колесах. На этой колеснице с большой помпой по улице везут идола, а вместе с ней из храма выходит много танцовщиц и музыкантов. На такие праздники наряду с капитанами и великими сеньорами с их свитами сзываются танцовщицы со всего царства, чтобы украсить мероприятие своим присутствием (Sewell, 1900: 262).

С особым размахом проходило в Виджаянагаре празднование девятидневного религиозного праздника в честь Дур-

ги – богини победы, и на протяжении всех девяти дней в жертву богине приносилось огромное количество животных. Каждый последующий из девяти праздничных дней затмевал предыдущий своими масштабами и зрелищностью (Sewell, 1900: 267). Паеш сообщает, что после того, как было принесено в жертву множество буйволов и овец, танцовщицы начинают танцевать, и танцуют еще долго после того, как все закончится. И так все девять дней. В последний день в жертву приносилось 250 буйволов и 4500 овец (Sewell, 1900: 274). Праздник проходил в специальном месте, которое называлось «Дом Победы». Это здание было построено в честь возвращения с войны царя, одержавшего победу над врагом. Все приготовленное для праздника пространство с разнообразными подмостками и сценой было украшено красивыми тонкими тканями, в том числе темно-красным и зеленым бархатом, а также тонким хлопком. Эти подмостки сооружались именно к данному празднику, и всего их было одиннадцать. А напротив ворот располагались два круга, которые были предназначены для танцовщиц. Все танцовщицы были в богатых нарядах и украшены множеством драгоценностей, алмазов и жемчугов (Sewell, 1900: 263–264). Танцы являлись необходимой частью этого религиозного праздника в течение всех девяти дней. Паеш сообщает, что после различных церемоний и ритуалов куртизанки и баядерки продолжали еще долгое время танцевать перед храмом и идолом (Sewell, 1900: 267).

Согласно Паешу, танцовщицы на этом празднике занимали привилегированное положение и играли важную роль во время состязания борцов: «Привратники не впускают всех одновременно (они позволили нам пройти в открытую часть двора, который расположен между воротами), но сначала туда проходят только борцы и танцовщицы, а также слоны с восседающими на их спинах воинами, которые вооружены щитами и дротиками и одеты в стеганые туники. Как только они оказываются внутри, выстраиваются вокруг арены, каждый на своем месте, и борцы приближаются к лестнице, которая находится в центре строения, где танцовщицы тем временем готовят для состязаний по борьбе большой участок земли. Через парадные ворота, расположенные напротив строения, входит много других людей, в числе которых брахманы, сыновья царских фаворитов и их родственники. Все они – молодые люди, элита, состоящая на службе у царя» (Sewell, 1900: 268). О высоком статусе танцовщиц говорит и тот факт, что только им наряду с борцами дозволялось жевать бетель в присутствии царя (Sewell, 1900: 269).

Как только все люди занимали места, танцовщицы начинали свой танец. И выглядели они настолько нарядно и богато, что вызывали изумление у иностранцев. Паеш, бывший очевидцем этого события и воочию наблюдавший танцовщиц, восклицал: «Кто может описать то великолепие драгоценностей, которые эти женщины надели на себя? Ожерелья из золота с огромным количеством алмазов, рубинов и жем-

чугов, браслеты на запястьях и на предплечьях, ниже пояса и обязательно ножные браслеты. Чудо заключается в том, что женщины такой профессии сумели добыть столько богатства. Но среди них есть женщины, у которых есть земли, пожалованные им, а также паланкины и такое множество девушек-служанок, что никто не в силах перечислить все их добро» (Sewell, 1900: 270).

Итак, в период Виджаянагара произошли очередные перемены, прежде всего, в политике, повлекшие за собой перемены во всех остальных сферах жизни. Серьезные изменения затронули религиозную сферу – совершился переход от шиваизма к вишнуизму, что отразилось на храмовой культуре и, соответственно, на образе жизни девадаси. Именно в этот период танцовщицы стали играть при дворе колоссальную роль, а их положение в обществе было необычайно высоким. Институт девадаси никогда не был в стороне от всех изменений. Отношения девадаси с храмом постоянно изменялись. Пожалуй, неизменным оставалось лишь стремление этих женщин еще больше усилить свою связь с храмом и добиться как можно больших привилегий, в основном совершая дарения. В период Виджаянагара приток добра в храмы в виде всевозможных подарков шел не только со стороны правителей, но и со стороны девадаси. Все это способствовало престижу храма и вовлечению в его пределы еще большего числа девадаси и прихожан.

Институт девадаси в период Танджавура

После падения столицы Виджаянагара наяки, почувствовав благоприятность момента, взяли власть на местах в свои руки. Они, наконец-то, перестали оглядываться на центр в Карнатаке, поскольку центра того больше не существовало – после падения Виджаянагара представители четвертой династии не стали восстанавливать разрушенную столицу. Севваппа Наяка (1549–1572), бывший «вице-рой» империи, решил править независимо и основал династию Танджавурских Наяков. Танджавур оставался их столицей почти до конца XVII века. Маратхи были следующей династией, обособившейся в Танджавуре – с 1676 года, начиная с Венкаджи, известного как Экоджи (Pillai, 1935: 3). Правители новой династии считали себя защитниками индуизма и покровителями искусств, науки и религии. Если Виджаянагар был центром военной силы, то Танджавур стал культурным центром, культурной столицей Тамилнаду.

Именно в XVII–XVIII веках появились девадаси такого типа, какой нам известен по более поздним временам, – с их танцевальным репертуаром, храмовыми привилегиями и наследственным правом на получение за свои услуги оплаты со стороны храма (Ogg, 2000: 177). В этой связи особую значимость приобрел царский патронаж, так как цар-

ская щедрость стала источником прав на храмовую службу и храмовые почести. Внимание правителя к религиозным делам способствовало быстрому росту главных храмов и центров паломничества, учреждению многочисленных праздников и ритуальных услуг, способствовавших формированию сакрального образа девадаси. На этот процесс сильное влияние оказало развитие образов многочисленных богинь и женской символики.

В этот период взаимопроникновение двух пространств – дворца и храма – достигло своего апогея: дворцовая пышность проникла в храм, а религиозные ритуалы оказались во дворце. При этом политическая сфера еще больше поглотила сакральную, а образ правителя еще больше стал обожествляться. Правители стали перекраивать храмовое божество по своему образу и подобию, а девадаси стали напоминать придворных дам, играя в храме роль божественной супруги. Теперь «Господин» в храме точно так же, как и наяка, содержал двор и требовал женского присутствия. При маратхах эта тенденция сохранилась: дворец и храм стали единым миром, который был наполнен многочисленными красавицами, мечтающими об очаровательном боге-царе или царе-боге, а функции куртизанки и девадаси слились воедино.

Местные правители чувствовали себя настоящими властелинами мира, которым принадлежало абсолютно все – земля, люди, храмы. Они уже привыкли вмешиваться во внутривидовые дела. В 1847 году правитель Танджавура от-

правил несколько девадаси вместе со своей дочерью, которая выходила замуж за махараджу Саяджирао III из Бароды. Этих девадаси взяли из храмов Танджавура и Кумбаконама. Вместе с несколькими музыкантами и нattuванарами, которые составили укомплектованную группу для танджавурских танцовщиц, они были частью приданого принцессы (Kersenboom-Story, 1987: 43).

Придворные поэты и музыканты, а также сами правители, сочиняли песни и хореографические композиции для храма, а девадаси пели и танцевали для царя. Теперь маратхские правители оказывались в роли главного героя, которого воспевали девадаси в своих композициях, в том числе и в кураваньджи (*kuṛavañci*) – танцевальной драме с элементами фольклора. Примером такого направления может служить исполняющаяся при Серфоджи II (1798–1832) «Сарабхендра бхупала кураваньджи натака» (*Sarabhendra bhūpāla kuṛavañci nāṭaka*), где героем был сам раджа Серфоджи II, в которого влюбилась красавица. Это романтическая история любви, в которой прославляется величие маратхского правителя. Особенностью этого представления является чередование прозаических диалогов, стихов, песен и смысловых жестов. Представление начинается выходом на сцену вестника, который громко превозносит мощь и заслуги раджи Серфоджи II. Он объявляет о постановке (*kuṛavañci kūttu*) и обращается к зрителям с просьбой помолиться Богу, чтобы представление прошло без помех и неурядиц. На сцену выходят

девушки, представляющие Вигхнешвару (Ганешу), и исполняют довольно простой танец, перемещаясь вперед-назад. Вестник просит, чтобы представление прошло удачно, и девушки уходят. Затем из-за кулис выходят вперед вереницей четыре девушки, представляющие окружение главной героини – Мохини, и исполняют танец. После этого на сцене появляется и сама героиня, рассказывающая с помощью жестов о своей любви к Серфоджи II. Конечно, девушки сострадают Мохини и думают о том, как бы свести вместе влюбленных. Тут им на помощь приходит куратти – дочь гор, которая плетет бамбуковые корзины и может оказывать влияние на судьбы людей. В отличие от других танцовщиц, она поет и танцует. Она разглядывает руку Мохини и предсказывает осуществление ее любви к Серфоджи (Pillai, 1935: 25). Автором этого замечательного произведения был Коттайур Сиваколунду Десикар – придворный поэт, сочинявший кураваньджи на разные темы (Pillai, 1935: 23).

Многие танджавурские раджи были не просто покровителями искусства, но и его знатоками. Они изучали музыку, танец, живопись, создавали интересные композиции и серьезные труды, посвященные различным видам и аспектам искусства. Три танджавурских правителя – Шахаджи II (1684–1711), Туладжа II (1763–1787) и Серфоджи II (1798–1832) сами сочиняли музыкальные произведения. Шахаджи II известен как автор пятисот падамов – лирических музыкальных композиций, чрезвычайно популярных в этот период, а

также «танцевальной оперы» под названием «Паллаки сева прабандхам» (*Pallaki sēva prabandham*), написанной в двух вариантах. Начальный вариант посвящен Шиве и Шакти и известен как «Шанкара паллаки сева прабандхам» (*Śaṅkara pallaki sēva prabandham*). Во втором варианте под названием «Вишну паллаки сева прабандхам» (*Viṣṇu pallaki sēva prabandham*) прославляется Вишну. «Паллаки сева прабандхам» описывает ритуал *pallaki sēva* – чествование храмового божества, которого несут в паланкине во время процессии (*pallaki* – паланкин, *sēva* – служение). Это произведение отличается необычайным разнообразием и богатством форм – здесь использовано двенадцать раг (Sambamoorthy, 1955: IX). В песнях живописно описывается богато украшенный паланкин и великолепные украшения богини Парвати. Отдельные песни и танцы этого произведения девадаси исполняли во время ритуалов в качестве подношения божеству (Kersenboom-Story, 1987: 42). Композиция «Шанкара паллаки сева прабандхам» свыше двух столетий исполнялась в Тируваруре во время религиозных праздников. Для того чтобы «танцевальную оперу» можно было регулярно представлять, Шахаджи II специально выделил для этой цели десять вели земель (Sambamoorthy, 1955: VIII).

Раджа Туладжа в своем сочинении «Сангитасарамрита» (*Saṅgītasarāmṛta*) описал шесть групп адаву и привел их названия на трех языках – на санскрите, тамили и телугу. Он также привел для каждой группы соответству-

ющий речитатив – соллукатту (*collukaṭṭu*) (Kothari, 2000: 31). А Раджа Серфоджи II сочинял композиции, известные как нирупаны (*nirūpaṇa*) (Kothari, 2000: 30). Он является автором таких известных произведений как «Кумарасамбхавачампу» (*Kumārasambhavachampū*) и «Мудраракшасья» (*Mudrārakṣasya*). И поскольку раджа поощрял развитие танцевальной драмы кураваньджи, то написал на эту тему произведение под названием «Девендра Кураваньджи» (*Devendra kuṛavañcī*). Свои сочинения правители Танджавура писали на маратхи и телугу, которыми отлично владели, а от Виджаянагара они унаследовали любовь к санскриту. Тамилы все еще оставался второстепенным языком, и лидирующие позиции по-прежнему занимал телугу, ставший придворным языком еще с XIV века (Kersenboom-Story, 1987: 39).

В период правления маратхов танец девадаси в Тамилнаду был известен как даси-аттам (*dāsī-āṭṭam*) и садир (*catir* – от маратхского «представлять») (Kothari, 2000: 31.) Репертуар девадаси тех храмов, которые находились под покровительством правителей, отличался большей изысканностью и художественностью, а девадаси других храмов старались имитировать их «высокий» стиль с опорой на местные традиции. Садир формировался на базе танджавурской придворной традиции, но она не имела четких контуров и находилась в постоянном движении, постоянно развиваясь и включая в себя все многообразие жанров и стилей. В Тамилнаду нико-

гда не существовало единой для всего региона танцевальной традиции с четко установленным репертуаром. Тексты песен в основном были на телугу и санскрите, а тамили использовался редко. Репертуар дворцовых и храмовых танцовщиц заметно отличался от репертуара девадаси XX века и современных исполнителей бхаратанатьяма. М. Дуглас полагает, что садир подвергся значительному влиянию махараштрских певцов «лавани» (*lāvāṇī*), ставших очень популярными как раз во время правления маратхов (Douglas, Knight, 2010: 12).

Разнообразие жанров и номеров в репертуаре танцовщиц²² вполне соответствовало многообразию традиций и тому эклектизму, который процветал при дворе танджавурских правителей. Известно, что одним из популярных жанров при дворе были так называемые «салам-даруву» (*salām-daruvu*) – приветственные песни, посвященные маратхским правителям: Пратапасимхе, Туладже, Серфоджи (Soneji, 2012: 27). Как видно из названия, здесь не обошлось без вли-

²² Согласно Т. С. Васудевару, до введения таких композиций как падам, тиллана, чоука варнам, джавали в танце использовались лишь прабандхи, сулади и тая (Vasudevar, 2008: 29). Согласно Кришне Рао и Чандрабхаге Деви репертуар «бхаратанатьяма» конца XVIII и начала XIX века включал такие композиции как гита, прабандха, джати, хамсанандана, гаджанандана, симханандана и т. д. (Raо, Devi, 1993: 42). А согласно С. Керсенбом-Стори, репертуар тамильских девадаси того времени состоял из пушпанджали, алариппу, варнама, падама, колаттама, мангала налангу, колыбельных песен лали и талатту, а также стотр – гимнов, прославляющих различных богов, и некоторых других композиций (Kersenboom-Story, 1987: 45).

нения ислама. Даже великий индуистский храм Раджараджешвары свидетельствует о влиянии североиндийской культуры и ислама: живопись XIX века в храме Брихадишвары (в павильоне раджа-мандапа) изображает два типа придворных исполнителей – одна южноиндийская девадаси изображена в сари и в традиционных украшениях, а на второй одежда в североиндийском могольском стиле (Soneji, 2012: 52).

Тщательно изучив записи моды, Давеш Сонеджи пришел к выводу, что в XIX веке при танджавурском дворе были широко представлены североиндийские виды танца. Здесь было много музыкантов из Северной Индии, например, Кальян Сингх, Дилдар Али, Лакха Рам и многие другие. Североиндийские музыканты обучали придворных профессиональных танцовщиц таким музыкальным композициям как дхрупад (*dhrupād*), кхаял (*khayāl*) и таппа (*tappa*) (Soneji, 2012: 51). Эти музыкальные образцы называются в текстах моды «хиндустани» (*hindustānī*), но иногда встречается и термин «кинъджин» (*kiñjin*). Он может быть связан со словом «канъчан» (*kañcan*) – «золотой», или «канъчани» (*kañcanī*), которое употребляется в Северной Индии для обозначения куртизанок. Термин «канъчан» встречается также в позднемогольских источниках для обозначения профессиональных танцовщиц. Но в Тамилнаду словом «кинъджин» обозначалось придворное танцевальное выступление в североиндийском стиле (Soneji, 2012: 51). Кинъджин исполняли при дворе не только девадаси, но и мужчины мусульмане, причем

согласно «стри вешам» (*strīveśam*), то есть в качестве женщины, в женском образе. Согласно записям моди, некий Хуссейн Кхан исполнял женские роли и представлял искусство киньджин, которому его обучила некая девадаси. За посещение дома девадаси этот Хуссейн Кхан был оштрафован на двенадцать кокосов (Soneji, 2012: 51). А в одном из документов моди от 1844 года, адресованном радже Шиваджи, знаменитый наттуванар Шивананда жалуется, что по желанию царя он обучил двух танцовщиц танцу хиндустани и хотел бы представить их правителю, но храмовые власти не разрешают ему сделать это (Soneji, 2012: 51).

Танджавурские правители были большими поклонниками западной музыки и во дворце нередко звучали европейские музыкальные инструменты – кларнет, труба, пианино, арфа, скрипка, а европейские музыканты давали при дворе раджи концерты, за что получали от правителя щедрое вознаграждение. В документах танджавурских правителей от 1855 года среди придворных музыкантов числятся имена европейцев: скрипач Исаак Джонсон, танцовщица леди Кэтрин, учитель Эдвард, настройщик Джозеф Уайт (Kersenboom-Story, 1987: 45). Танджавурские правители с удовольствием брали уроки музыки у европейцев, да и многие традиционные музыканты и наттуванары освоили музыкальную грамоту и музыкальные инструменты чужеземцев. Известно, что прекрасным скрипачом был один из четырех танджавурских братьев – Вадивелу (Vasudevar, 2008: 210). На скрипке играл и млад-

ший брат Муттусвами Дикшитар – Балусвами Дикшитар. Западной музыкой в молодом возрасте был увлечен и сам Муттусвами Дикшитар, поэтому несколько десятков его песен основаны на западных мелодиях, главным образом, на шотландских и ирландских, интегрированных в раги. Такие композиции носят название «ноттусвара», или «ноттусвара сахитья» (*nottusvara sāhitya*) – «нотированные свары»²³, на которые налагается вполне традиционный индийский текст, обычно на санскрите или телугу²⁴. Давеш Сонеджи сообщает, что этот уникальный гибридный жанр был частью репертуара девадаси (Soneji, 2012: 53). Еще один музыкальный жанр, известный как «колаттам» (*kōlāṭṭam*), сочетающий свары с простыми танцевальными шагами, восходит к английским мелодиям. Его хореография напоминает медленный английский вальс. Более того, имеются свидетельства,

²³ Термином «свара» (санскр. *svara*) обозначается индийский звукоряд, состоящий из семи музыкальных звуков.

²⁴ Муттусвами Дикшитар еще с ранней юности вместе с братом Балусвами посещал концерты западных музыкантов, где слушал кельтские песни и марши под звуки волынки, флейты и заморских барабанов. В его музыкальном наследии имеется около сорока композиций в жанре «ноттусвара сахитья», на которых стоит его мудра – подпись. Тринадцать композиций раннего Дикшитар представляют собой варианты известных европейских мелодий. Например, *Vande Minakshi* – это ирландская мелодия *Limerick*, *Vara Shivabalam – Castilian Maid* Томаса Мура, *Subramanyam Surasevuyam* – марш гренадеров *British Grenadiere*, *Ramachandram Rajeevaksham* – английская песня *Let us lead a life of Pleasure*, и т. д. В композициях «ноттусвара» отсутствуют такие части как паллави, анупаллави и чаранам, являющиеся обязательными в традиции музыки карнатик. В них также отсутствует традиционная орнаментика – *гамака*.

что девадаси, приветствуя английских чиновников, исполняли «Боже, храни короля» («*God save the King*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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