



БОЕВОЕ ИСКУССТВО КАК ЭЛЕМЕНТ ОБРЯДА И ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ПРАКТИКА: ФЕНОМЕН ЧХАУ НА ПЛАТО ЧХОТА-НАГПУР (ВОСТОЧНАЯ ИНДИЯ)

Светлана Игоревна Рыжакова

Институт этнологии и антропологии РАН

32-А Ленинский пр., Москва, Россия

sryzhakova@gmail.com

Аннотация: В статье представлен анализ истории, культурного контекста и социальных функций чхау (чхо) — одного из традиционных исполнительских искусств Индии, распространенного на плато Чхота-Нагпур (ряд территорий современных штатов Одиша (Орисса), Джаркханд и Западная Бенгалия), а в последние полвека вышедшего на общенациональный уровень. Автор приходит к выводу, что в основе чхау были разные формы представления (*амдалия-джамдалия*, *садхан-парикханда*, *пайкали*, *рукх-мар-начча*, *джуддха*). В чхау вошли элементы сугубо ритуальные, «низовые», развлекательные, репетиционные (движения подготовки к бою). Как высокая исполнительская традиция чхау сложился в княжествах Серайкела и Маюрбхандж в 1870–1880-е гг. Первоначально он фигурировал под другими названиями, был приурочен к важному ежегодному календарному празднику Чайтра-парва и тесно связан с обрядами, культами и обычаями местных княжеских дворов. В пластике чхау проглядываются движения мастеров боевых практик, а также имитируются навыки, связанные с крестьянской повседневной работой и с охотой. К началу XX в. чхау стал частью элитарного искусства, впитавшего множество разнородных элементов. «Дворцовый», «высокий» формат чхау хорошо прослеживается в образности и репертуаре стилей Серайкела и Маюрбхандж, тогда как в районе Пурулиа возобладал более «простонародный» формат, при значительном, хотя и опосредованном влиянии бенгальского театра и культа богини Дурги. Исполнители чхау всегда относились к разным социальным стратам, среди них были горожане и деревенские жители. Ныне этот стиль открыт, ему могут обучаться все желающие. Тренинг в чхау активно используется танцорами разных направлений для расширения их репертуара и совершенствования исполнительской техники.

Ключевые слова: Индия, чхау (чхо), Чхота-Нагпур, Чайтра-парва, боевое искусство, касты, исполнительское искусство.

Благодарности: Материал для статьи собирался в соответствии с планом научно-исследовательской работы (НИР) С.И. Рыжаковой в Институте этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, 2019–2022 гг. Аналитическая работа выполнена в рамках проекта РФФ № 22-28-00505 «Особые миры» Индии: малые народы и социальные группы. Этнокультурные стратегии сохранения и сглаживания различий».

Для ссылки: Рыжакова С. Боевое искусство как элемент обряда и танцевальная практика: феномен чхау на плато Чхота-Нагпур (Восточная Индия) // Антропологический форум. 2022. № 53. С. 100–130.

doi: 10.31250/1815-8870-2022-18-53-100-130

URL: <http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/053/ryzhakova.pdf>

MARTIAL ART AS RITUAL OR DANCE PRACTICE: THE CHHAU PHENOMENON ON THE CHHOTA NAGPUR PLATEAU (EASTERN INDIA)

Svetlana Ryzhakova

Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences

32-A Leninskiy Av., Moscow, Russia

sryzhakova@gmail.com

Abstract: The article offers an analysis of the history, cultural context, and social function of *Chhau*—one of the traditional performing arts in India, widespread on the Chhota Nagpur plateau (a number of territories in the modern states of Odisha, Jharkhand, and West Bengal), which has been acknowledged on the Indian national level during the last half-century. The author argues that *Chhau*—as a sophisticated performing tradition and style—was created in the Seraikela princely state in the 1870s–1880s, initially appearing under different names (*amdaliya-jamdaliya*, *sadhan / pharikhanda*, *paikali*, *rukh-mar-nachha*, *yuddha*). *Chhau* included purely ritualistic elements, “grassroots” entertainment, rehearsal (movements of preparation for battle), as well as highly artistic variants. Initially, *Chhau* was timed to an important annual calendar festival, *Chaitra Parva*, and is closely related to the customs of the local princely court, and also local rituals and cults. This art was formed in such a way that it would look like a martial art, in which movements associated with the skills of hunting and peasant everyday life were also visible. *Chhau* developed as a peculiar form of elite art, which has absorbed many heterogeneous elements, imitates and reproduces a number of folk elements and the kinetics of martial practices. The “royal”, “high” form of the *Chhau* is well-traced in the appearance and repertoire of the Seraikela and Mayurbhanj styles, while in the Purulia region the “common”, rustic format prevailed, with a significant, albeit indirect, influence of Bengali theater and the cult of the goddess Durga. The *Chhau* performers everywhere always

belonged to different social strata, to both urban and rural residents. Now this style is open for training for everyone, and is actively used by dancers of different styles, especially modern dance, to expand the repertoire and to improve technique.

Keywords: India, Chhau (Chho), Chota Nagpur, Chaitra parva, martial arts, castes, performing arts.

Acknowledgements: The material was collected in accordance with the plan of research work of Svetlana Ryzhakova at the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences, 2019–2022. The analysis was done within the framework of the project of the Russian Science Foundation no. 22-28-00505 “Peculiar worlds of India: particular communities and social groups. Ethnocultural strategies for preserving and annihilation of differences”.

To cite: Ryzhakova S., ‘Boevoe iskusstvo kak element obryada i tantsevalnaya praktika: fenomen *chkhau* na plato Chkhota-Nagpur (Vostochnaya Indiya)’ [Martial Art as Ritual or Dance Practice: The *Chhau* Phenomenon on the Chhota Nagpur Plateau (Eastern India)], *Antropologicheskij forum*, 2022, no. 53, pp. 100–130.

doi: 10.31250/1815-8870-2022-18-53-100-130

URL: <http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/053/ryzhakova.pdf>

Светлана Рыжакова

Боевое искусство как элемент обряда и танцевальная практика: феномен чхау на плато Чхота-Нагпур (Восточная Индия)

В статье представлен анализ истории, культурного контекста и социальных функций чхау (чхо) — одного из традиционных исполнительских искусств Индии, распространенного на плато Чхота-Нагпур (ряд территорий современных штатов Одиша (Орисса), Джаркханд и Западная Бенгалия), а в последние полвека вышедшего на общеиндийский уровень. Автор приходит к выводу, что в основе чхау были разные формы представления (*амдалия-джамдалия, садхан-пхарикханда, пайкали, рух-мар-нача, джуддха*). В чхау вошли элементы сугубо ритуальные, «низовые», развлекательные, репетиционные (движения подготовки к бою). Как высокая исполнительская традиция чхау сложился в княжествах Серайкела и Маюрбхандж в 1870–1880-е гг. Первоначально он фигурировал под другими названиями, был приурочен к важному ежегодному календарному празднику Чайтра-парва и тесно связан с обрядами, культами и обычаями местных княжеских дворов. В пластике чхау проглядываются движения мастеров боевых практик, а также имитируются навыки, связанные с крестьянской повседневной работой и с охотой. К началу XX в. чхау стал частью элитарного искусства, впитавшего множество разнородных элементов. «Дворцовый», «высокий» формат чхау хорошо прослеживается в образности и репертуаре стилей Серайкела и Маюрбхандж, тогда как в районе Пурулиа возобладали более «простонародный» формат, при значительном, хотя и опосредованном влиянии бенгальского театра и культа богини Дурги. Исполнители чхау всегда относились к разным социальным стратам, среди них были горожане и деревенские жители. Ныне этот стиль открыт, ему могут обучаться все желающие. Тренинг в чхау активно используется танцорами разных направлений для расширения их репертуара и совершенствования исполнительской техники.

Ключевые слова: Индия, чхау (чхо), Чхота-Нагпур, Чайтра-парва, боевое искусство, касты, исполнительское искусство.

Небольшой овощной рынок, расположенный внутри храма на базаре Мероли в Дели, некогда был старинной усадьбой, хавели.

Из полевого дневника автора, 2005 г.

В путешествиях по закоулкам Дели, особенно по старинному району Мероли с его Кутуб-минаром, гробницами суфийских святых и храмами индуистских богинь, я обнаружила, что, несмотря на вихри исторических перемен, пронесившиеся здесь и сглаживавшие всякие различия, почти каждый квартал содержит значительные слои прошлого — архитектурные и бытовые. Увидеть, как «плывут» грани текста и контекста, как одно пространство оказывается «спрятанным» в другом, одна жизнь преобразуется в другую, — большая удача для этнографа. Писатель и исследователь индийской истории и культуры Уильям Далримпл в травеллоге «Город джиннов» приводит слова уважаемого суфия пира Садр-уд-Дина о том, что Дели — это город джиннов. Хотя город многократно разрушали в ходе войн и захватов, через некоторое время жизнь снова

Светлана Игоревна Рыжакова

Институт этнологии
и антропологии РАН,
Москва, Россия
sryzhakova@gmail.com

возрождалась, всякий раз — чуть поодаль: «Джинны любят этот город, не дают ему заглохнуть раз и навсегда. Каждая улица, дом, перекресток в Дели наполнены невидимыми духами, и если быть внимательным, то можно услышать их шепот и ощутить дыхание» [Dalrymple 1994: 9]. Возможно, «джинны» — это метафора хаоса жизни, но одновременно и ее движущая творческая сила.

Южноазиатские исполнительские искусства по своей структуре могут быть уподоблены городской структуре с историческими напластованиями и фрагментами разных эпох, культур и стилей. Настоящая статья посвящена таким слоям, манифестациям и «закоулкам» одного из зрелищных искусств Индии — *чхау* (*чхо*).

Связь между боевыми искусствами, культурами, обрядами и танцем — важная тема в изучении культуры многих народов. Пляска *хака*, исполняемая перед сражениями у маори Новой Зеландии, ныне получила большую известность благодаря международным соревнованиям по регби. Китайские боевые искусства давно преподаются и изучаются по всему миру. Множество танцев, исполняемых ныне на сцене или арене, восходит к воинским практикам, и здесь наиболее яркие примеры демонстрируют культуры народов Кавказа, Чукотки, Ассамо-Бирманского нагорья.

Существенная онтологическая особенность боевых искусств заключается в дихотомии «битвы» — будоражащего и в высокой мере ситуативного события с открытым финалом — и «искусства», предполагающего упорядочивание, культивирование, рафинирование всякого движения и действия. Обрастая правилами, этикетными формами, превращаясь в ритуал, битва перестает быть тем, чем она являлась изначально, а со временем может постепенно превратиться в изображение, имитацию. Эта двойственность ярко проявляется в области спорта — борьбы по правилам и напоказ.

Среди всех индийских исполнительских искусств особое место занимает традиция *чхау*, сформировавшаяся в Восточной Индии, на территории плато Чхота-Нагпур, а позже получившая известность и преподаваемая теперь как танец в некоторых институтах крупных городов Индии. Историк театра Суреш Авастхи отмечал, что *чхау* представляет собой интереснейший случай, демонстрирующий не дискретное, а континуальное состояние традиций [Awasthi 1979: 77]. Обычной практикой стало делить искусства на «народные» и «классические», *чхау* же сложно отнести к одному из них.

К настоящему времени *чхау* по своему профилю и статусу уже «подобрался» к традициям, признанным «классическими» —

*бхаратанатъям, катхак, катхакали, манипури, одисси, кучи-пуди, мохини-аттам*¹. В отличие от всех прочих, чхау содержит существенный элемент боевого искусства и имитации походов животных и требует особого исследования.

Представление чхау на фестивалях и культурных программах практикуется уже давно. Впервые это произошло при чествовании в Калькутте в 1911 г. короля Георга V. Через полвека новое «открытие» чхау совершил известный бенгальский фольклорист Ашуттош Бхаттачарья, исследовавший эту традицию в 1960-е гг. и опубликовавший ряд статей и книгу «Танец чхау в Пурулиа» [Bhattacharya 1972]. В 1960–1970-е гг. появились и другие описания чхау: небольшие заметки известного писателя Мулка Раджа Ананда [Anand 1968], опыт полевого этнографического исследования в районе Пурулиа исследователя театра Джона Ардена [Arden 1971], обобщающие работы танцора и документалиста танцевальной культуры Индии Мохана Кхокара [Khokar 1981], историков танца Сунила Котхари [Kothari 1968] и Дживана Пани [Pani 1968; 1969].

К тому времени ряд иностранок уже начали осваивать чхау, обучаясь у местных преподавателей. Одной из них, Милене Салвини, и посвящена книга Ашуттоша Бхаттачарья. В конце 1970-х гг. на чхау обратила внимание американская танцовщица Шарон Лоуэн, которая способствовала проведению концертов чхау в аудитории Камани в Дели и общественному признанию этой традиции. Шарон Лоуэн также выступила одним из организаторов турне труппы исполнителей чхау в 1978 г. по США, включавшего выступления на фестивалях Asian Dance Festival (Гавайи) и Olympic Arts Festival of Masks (Лос-Анджелес).

Еще большую популярность чхау начал завоевывать во второй половине 1990-х и в начале «нулевых» годов, когда в Индии увеличилось количество школ и классов, где его практиковали, и этот стиль стали активно осваивать иностранцы, «открывшие» его еще в 1970-е гг. Во втором десятилетии XXI в. началось интенсивное документирование чхау и представление его на семинарах и фестивалях. Появились академические исследования, среди которых самыми важными, хотя и по-разному, стали работы фольклориста, исследователя культуры ряда этнических сообществ Западной Бенгалии Пашупати Прасада Махато [Mahato 2013] и антрополога Ромы Чаттерджи [Chatterji 1986; 2009]. Тема чхау затрагивается и в других

¹ Их число медленно, но постоянно растет. Так, ныне все большую известность получает *самтрия*, и есть целый ряд других активно развивающихся и заявляющих о себе традиций: *виласини, андрханатъя, перини шива-тандава, гаудия* и др.

значимых антропологических исследованиях, в частности датского ученого Увы Скоды [Skoda, Pati 2017] и руководителя Calcutta Research Group Ранабира Самаддара [Samaddar 2013].

Тем не менее статус чхау среди других искусств Индии еще не определен, так же как не вполне прояснено его происхождение. Что такое чхау — боевое искусство, архаическая пляска охотников, танец или обряд? Одна ли это традиция, распространившаяся со временем, или несколько, постепенно слившихся и получивших общее название?

Настоящая статья основана на многолетних полевых исследованиях автора в области исполнительской культуры Индии. Обучаясь в Дели с 1996 г. танцевальной традиции катхак и имея множество друзей и знакомых, изучающих другие стили, я видела огромное количество сценических представлений, среди которых иногда мелькал и чхау. Я посещала регулярные классы чхау в Дели, которые вел Шашадхар Ачарья (а позднее классы его брата Сапана в культурно-образовательном центре Triveni Kala Sangam), многое узнала о преподавании Джонмаджоя Саибабу (он вел индивидуальные группы, менявшие аффилиацию и локацию; среди его учеников были Сантош Наир и Анкит Пахария, с которыми я не раз беседовала). У меня были и другие учителя и танцоры, которые не сформировали столь постоянных коллективов и широкой сети связей. С Шарон Лоуэн мы записали ряд продолжительных бесед о ее опыте исследования индийского танца, в том числе чхау. Другими моими собеседниками и информантами стали ученики Шашадхара Ачарьи — Пулькид Гупта и Александра Водопьянова, а также студенты, изучающие чхау в колледжах искусств под руководством разных учителей в Дели и Калькутте (см. ил. 1 на цветной вклейке). Традиция чхау, развившаяся в районе Пурулиа, входит в круг интересов Амитабхи Бхаттачарья и других моих давних друзей и коллег, объединенных в рамках организации “Banglanatakdotcom”, занимающейся поддержкой местных народных промыслов и исполнительской культуры Западной Бенгалии. Головной офис организации находится в Калькутте, она связана с десятками культурных центров на местах, в том числе в Пурулиа. Эти центры поддерживают производство масок, делают фото- и видеозаписи представлений и приглашают танцоров с выступлениями на концерты, проходящие под их эгидой.

Начиная с 2012 и вплоть до 2019 г. я регулярно проводила полевые этнографические исследования в районе Пурулиа Западной Бенгалии, где моими спутниками и экспедиционными помощниками были Павитро Чаттерджи (из Асансола), а затем

Сунил Махато (курми¹, к сожалению, ныне покойный), замечательный знаток местного фольклора и исполнительского искусства. В Калькутте и Пурулиа мы вели интересные беседы с фольклористом Пашупати Прасад Махато (1943–2019), в чьи научные интересы входила местная традиция чхау. В Калькутте же я познакомилась и подружилась с махарани Гидхора Пра-тибхой Манджари Деви, дочерью махараджи Шри Пратапа Чандры Бхандж Део из Маюрбханджа. В юности она жила во дворце в Барипаде (Маюрбхандж), где исполнение танца чхау в рамках разных праздников было частью придворной культуры. Ее рассказы стали для меня ценным источником.

Чхау нередко был представлен в докладах на регулярных конференциях Индийского общества исследователей театра, в которых я участвовала с 2010 г. Особенно ценными для меня оказались рассказы исследовательницы Пракрити Кашьяп из Бомбея (Мумбаи), которая стала моим консультантом и щедро делилась опытом и знаниями.

В 2019 г. я побывала в одном из главных центров чхау, городке Серайкела, где меня принимала семья Малая Саху, сына выдающегося танцора Кедар Натха Саху (ил. 2). Мне удалось подробно познакомиться с музыкой, актерским мастерством чхау, составить биографии живущих здесь людей, так или иначе связанных с этой традицией, а также посетить открытые на тот момент танцевальные школы и дворец местной княжеской семьи. Вместе с Малаем Саху мы побывали во дворце соседней деревни Кхарсаван, где тоже существовала труппа чхау. Небольшую экспедицию в феврале 2019 г. я совершила и в Райрангпур (штат Одisha), где организован тренинговый центр чхау традиции Маюрбхандж. Здесь меня принимал учитель и исполнитель Трилочан Моханта (ил. 3), с которым я ранее познакомилась на семинаре в школе Сантоша Наяра. Позднее, из-за ограничений в связи с распространением Covid-19 и невозможности поездок в Индию в течение длительного времени, мое общение с некоторыми информантами перешло в режим онлайн.

Таким образом, моя полевая работа проводилась среди носителей традиции чхау в областях Пурулиа, Серайкела, Кхарсаван, в школе в Райрангпуре, а также в Дели и Калькутте. В число моих информантов входили музыканты, танцоры, учителя, члены семей исполнителей, изготовители масок, патроны, меценаты, а также зрители, особенно зрители-знатоки, которых традиционно уважительно именуют *рошик* (*расик*), т.е. знаток, умеющий вкушать *расу* — эмоцию, настроение, состояние, ради

¹ Каста, объединяющая в основном земледельцев и распространенная в восточных районах современного штата Уттар-Прадеш, в Бихаре, Джаркханд и западных районах Западной Бенгалии.

чего и существует искусство. Я благодарна всем моим спутникам и собеседникам, щедро и с огромной любовью к делу своей жизни делившимся знаниями и размышлениями.

Главный тезис настоящей статьи заключается в том, что чхау как исполнительская традиция представляет собой сложную структуру, в составе которой сосуществуют разные исполнительские формы. Чхау может быть частью ритуала, формой «низовой» развлекательной культуры, репетицией перед подготовкой к бою, а также сценическим художественным представлением. Последнее было создано в княжествах Серайкела и Маюрбхандж в 1870–1880-е гг., первоначально фигурировало под другими названиями как вид искусства, тип представления, приуроченного к важному ежегодному календарному празднику Чайтра-парва и тесно связанного с обычаями местного княжеского двора и с локальными обрядами и культами. Чхау (чхо) исполняли и при других дворах на плато Чхота-Нагпур, например в округе Кхарсаван [Singhdeo], и всюду он оказывался пришедшим извне, как в деревне Чилкигарх в 1840-е гг.

В этом искусстве заметны движения из боевой практики, пластика, связанная с навыками охоты, элементы, имитирующие крестьянскую повседневную жизнь (например, обрушивание зерна или нанесение узоров на землю перед входом в дом). Однако наряду с этим чхау имел отчетливую эстетическую, фантазийную направленность, что показывает структура представления и изобретенные в первой половине XX в. сольные номера и дуэты романтического содержания. В Маюрбхандже и Пурули чхау формировался как традиция, заимствованная из Серайкелы, с определенными видоизменениями. Путем трансформации, «окультуривания» гимнастических упражнений ныне движутся такие традиции, как *натуа*, *пайка* и *райбанши*, все еще в небольшой степени распространенные в штатах Одисса (Орисса), Джаркханд и Западная Бенгалия. Чхау же нужно рассматривать как своеобразную форму элитарного искусства, которая впитала множество разнородных элементов, имитирует и воспроизводит ряд народных черт и кинетику боевых практик. «Дворцовое», «высокое» происхождение чхау хорошо прослеживается в образности и репертуаре стилей Серайкела и Маюрбханджа, тогда как в районе Пурули возобладал «простонародный» формат при значительном, хотя и опосредованном влиянии бенгальского театра и культа богини Дурги (ил. 4). Параллельно с этим в ряде мест плато Чхота-Нагпур все еще фрагментарно сохраняется иной, нерафинированный, формат чхау, который фигурирует только в ритуальном контексте. Исполнители чхау относятся к разным социальным стратам, среди них есть городские и деревенские жители (ил. 5). Ныне этот стиль открыт для обучения, доступен для всех желающих.

Область происхождения чхау: плато Чхота-Нагпур и его общество

Традиция чхау хорошо локализуется: она сложилась в своеобразном этнокультурном пространстве Индии на плато Чхота-Нагпур, в крайней северо-восточной части Деканского плато. Название «Нагпур» восходит, видимо, к имени легендарной царской династии Нагавамши [Sen 2019: 113–115], «Чхота» — к названию деревни, расположенной около города Ранчи, в которой сохранились остатки древней крепости, принадлежавшей этой династии [Ansari 2019: 163–167].

На протяжении большей части своей документированной истории население плато Чхота-Нагпур было политически разделено. На этой территории находятся оконечности трех современных штатов Индии: Западной Бенгалии (прежде всего район Пурулиа и соседние земли), Джаркханда и Одиши, и в целом плато совпадает с обширным ареалом, известным в литературе и публицистике как Джангл-махал, так сказать, «лесная обитель»¹. Приходится признать, что экономически и политически эта территория ныне представляет собой «захолустье» [Samaddar 2013: 213]. Однако с исторической, этнографической и культурной точек зрения вся эта область весьма интересна и важна. Здесь (прежде всего в области Радх²) некогда был распространен джайнизм, существовали джайнские общины и поныне остались их храмы, частично разрушенные, кое-где сохраняются толком не изученные и не систематизированные элементы скульптурного убранства этих храмов³. История местного джайнизма еще требует отдельного исследования. Ныне статуи тиртханкаров⁴ кое-где играют роль *грамадевата* — деревенских божеств, им даже приносят кровавые жертвы. Ранее здесь были и буддийские общины, но они толком так и не укрепились. Согласно широко распространенному преданию, известный вишнуитский святой Чайтанья проходил по этой области с учениками на пути

¹ Районы Паламау, Хазарибагх, Сантал-Паргана, Ранчи, Манбхум, Банкура, Миднапур, Дхалбхум, Сингхбхум, Маюрбхандж, Гангпур, Бонаи, Кеонджхар и Самбалпур; см.: [Samaddar 2013: VI].

² В 1905 г. в результате административной реформы Западная Бенгалия оказалась объединена с Бихаром, Восточная — с Ассамом. В 1915 г. произошло объединение Бенгалии, и Манбхум (Рарх, или Радх, район, частично лежащий на плато Чхота Нагпур и культурно отличающийся от остальной Бенгалии) остался в Бенгалии.

³ В феврале 2015 г. в ходе совместной экспедиции с Сунилом Махато я посетила одно из таких мест в районе Пурулиа, около деревни Лакбирра, еще практически не описанное в научной литературе; см. журнальную заметку: [Amitabha 2018].

⁴ Важнейшие почитаемые в джайнизме религиозные фигуры, буквально «творцы брода» через реку бытия — люди, достигшие максимальной реализации, освобождения от перерождения в сансаре. Почитание их, согласно джайнской доктрине, имеет смысл только в контексте улучшения кармы самих почитателей. Строгое вегетарианство в сочетании с множеством других запретов и предписаний, среди которых наиболее важной оказывается ахимса (непричинение насилия) — основа повседневной жизни всех джайнов.

в Браджд. Считается, что результатом этого стало распространение здесь культа Кришны и вишнуитских песенных жанров *падавали* и *джумур*, которые «легли» на местную племенную культуру. Среди жителей этой области и поныне значительный процент племенного населения (мура / мунда и санталов) и «полуплемен» — индуизированных сообществ бхумидж и курми. Здесь распространился комплекс диалектов, объединяемых в рамках языковой общности садри (нагпури), близкой к языку бходжпури.

К началу XX в. Чхота-Нагпур представлял собой область небольших царств, среди которых наиболее значительными были Серайкела и соседнее с ним Кхарсаван, ныне расположенные на территории штата Джаркханд, и Маюрбхандж — на территории Одиши. Царская семья Серайкелы получила титул (фамилию) Сингх Део, царские семьи Маюрбханджа и Кеонджжара — Бхандж Део¹. Последняя, как считается, известна с IV в. н.э., и правитель этой династии Сатру Бханджа, живший предположительно в V–VI вв., завоевал значительную территорию, доходившую до современных Гувахати и Патны. Ее население составляли подданные династии Сомавамши, потом — Ганги и Сурьявамши (Гаджапати). В 1803 г. эти земли были заняты британцами. В конце IX в. н.э. царь Котта Бханджа основал столицу Кхидджингакотта (сейчас — деревня Кхичинг), которая в 1361 г. была разрушена султаном Фирузом Тутлаком, царская же семья около 1400 г. переселилась в городок Харипур и сменила изображение быка на свой эмблеме на изображение павлина, откуда и пошло обозначение *Маюр* ‘павлин’. В конце XVIII в. при махарани Сумитре Деви столицу перенесли в Барипаду, где она и оставалась до середины XX в. Территория княжества стала называться Кхиджжинга мандала. Маюрбхандж составил крупнейшее из княжеств на территории современной Одиши, сейчас это район, который граничит с Сингхбхумом и Миднапуром, районами Баласор и Кеонджхар.

История царских семей Серайкелы, Кхарсаван и Маюрбханджа хорошо документирована начиная с XVIII в.: здесь развилась элитарная культура, практиковались династические браки, формировались сложные социальные отношения (см. об этом, в частности, работы антрополога Уве Скода, например: [Skoda, Pati 2017]). Примечательно, что представители царских семей сохраняли тесные контакты со своими подданными из разных каст, даже низких, и с племенами. Именно в пространстве взаимосвязей между местной элитой и простонародьем и раз-

¹ Правители Маюрбханджа — это две объединенные царские семьи Маюра (Бонай Мандала, район Сундергарх) и Бханджа.

вивалась своеобразная танцевальная традиция, получившая название *чхау*.

Местные правители были патронами искусств, особенно танцевального представления. Уникальность этого патронажа заключалась в том, что члены княжеских семей не только организовывали представления и соревнования, содержали танцевальные труппы, но и сами занимались хореографией¹ (ил. 6), танцевали² и устраивали регулярный тренинг, выбирая мальчиков для обучения и последующего выступления. Так, известный впоследствии танцор Кедар Натх Саху был выбран, когда ему было всего четыре года, и обучался у раджи Беджон Пратапа Сингх Део (ПМА³, Серайкела, 2019 г.). Это отличает придворную культуру Чхота-Нагпур от многих других в Индии и сближает ее с практиками дворцов, *кратонов*, на острове Ява, например в Джогьякарте, где принцы регулярно занимались танцами и участвовали в представлениях. Исследованию этой танцевальной культуры посвящена работа Фелиции Хью-Фриланд [Hughes-Freeland 2008].

Касты, представители которых были вовлечены в исполнение танца, согласно сведениям наших информантов, это тели, тамил, кхандра, кансари, патра, гудиа в Серайкеле и нат, бхада, бхумия, пайка в Маюрбхандж, по большей части они говорили на языке ория (ПМА, Серайкела, 2019 г.). В Пурулиа же чхау исполняли в основном представители сообществ курми и махато (ил. 5), патронами здесь выступали зажиточные крестьяне и землевладельцы. То, что со временем стало традицией чхау, исполнялось разными кастовыми и племенными группами и прежде всего теми, кто посещал дворцы правителей, в частности в Серайкеле, во время праздничного месяца чайтра (март-апрель) с целью воздать почести и укрепить отношения взаимной зависимости, что манифестировалось в ряде прав и обязанностей обеих сторон. Со временем это укоренилось, закрепилось и обросло обычаями, превратилось в своеобразный социальный институт.

Эволюция чхау и его образность: постоянное и изменчивое

До сих пор не существует единого мнения о том, что значит слово च्छौ / छऊ (*чхау / чхо*), каковы его этимология и конкретное значение. Варьируют и произношение, и латинская транскрипция этого слова. В англоязычной литературе встречаются такие его написания, как *Chhau*, *Chhow*, *Chha* и др. Мои информанты

¹ Параллель этому представляет художественная деятельность Ваджид Али Шаха (1822–1887), последнего наваба Авадха; см.: [Kirpen 1997: 181–187; Llewellyn-Jones 2014].

² Особенно известным стал превосходный танцор принц Сувендра из династии Сингх Део.

³ Полевые материалы автора.

предлагали разные версии, поясняющие, что такое чхау, среди которых можно выделить следующие: च्यायि (*châyā* ‘тень’), *chhipnā* ‘скрываться, притворяться’, छद्म / छद्म वेष (*chhadma / chhadma ves*, ‘скрываться, прятаться’, ‘измененный облик’, ‘украдкой, тайком’, ‘маскарад’), а также *chhawani* ‘военный лагерь’, *chho* ‘шестерка, шесть элементов’. Кроме того, как пишет Ашутош Бхаттачарья (однако подтвердить это мне не удалось), на языке мунда *śang* ‘переоблачаться, принимать облик иного’, ‘клоун’, *chhak* ‘дух, привидение’, *chhak susun* ‘танец духа’, *chhata* ‘быть одержимым духом’ [Bhattacharya 1972: 27–28]. Ашутош Бхаттачарья также указывает, что *chhau!* — возглас зрителей, смотрящих представление [Ibid.: 38], и, возможно, существует слово на языке ория, от которого произошло чхау в значении ‘атаковать’ [Ibid.: 27]. Согласно информантам Ранабира Самаддара, слово *чхо* происходит от *шонг* (*song*), имеющего на диалектах, распространенных на плато Чхота-Нагпур, целый «куст» значений: ‘состояние пребывания вместе’, ‘представление в масках’, ‘беззаботный разговор’, ‘шутка’ [Samaddar 2013: 215].

В настоящее время множественность семантических версий уже стала своеобразным культурным феноменом: исполнители, склонные к рефлексии, находят удовольствие в обсуждении этих вариативности и неопределенности и занимаются своего рода «жонглированием» смыслами и значениями. Как бы то ни было, закрепление понятия чхау как совокупного обозначения исполнительского стиля произошло только в середине XX в.

Как в литературе, так и в свидетельствах моих информантов то, что ныне называется чхо или чхау, ранее носило названия *амдалия-джамдалия*¹, *садхан-пхарикханда* (‘щит и меч’), *пайкали*², *рукх-мар-нач* (‘танец защиты и атаки’), *джуддха* (или *юдха* ‘битва’) и *чхау-джуддха*. Это было чем-то средним между воинским парадом, представлением физической ловкости, мастерства и грации, ритуальным действием и развлекательным представлением. Группы мальчиков и юношей тренировались под руководством учителей — *остадов* (*устадов*): именно такое уважительное обозначение и обращение закрепилось за ними во всем регионе бытования традиции.

¹ Танец, когда танцор держит в одной руке ветку мангового дерева, во второй — ветку дерева *джамун* (*Syzygium cumini* — малабарская или яванская слива) и изображает обезьянку, которая перескакивает с дерева манго на дерево джамун. Такое объяснение приводили пожилые исполнители чхау из Серайкелы на семинаре в Triveni Kala Sangam в 2018 г. Позднее ту же версию подтвердил в личной беседе Гопал Прасад Дубей. Благодарю за эти сведения Александру Водопьянову, которой я также признательна за замечательные занятия, беседы и совместное сценическое творчество в стиле чхау.

² То есть имеющее отношение к *пайка*, земледельцам, владеющим также воинскими навыками и по мере необходимости формировавшим отряды солдат (*падатика* ‘пехотинцев’). Система пайка существовала в ряде областей Индии, в частности на территории современного штата Одиша (Орисса).

Близкие к этим представления, распространенные в Одише, Джаркханде и Западной Бенгалии, — *пайка*, *натуа* и *райбанши*¹ — сочетают гимнастику, элементы боя с игрой и танцевальными движениями. Все они имели ритуальную функцию, носили символический характер и были связаны с местными феодальными отношениями. В современном виде этих представлений можно увидеть элементы цирковой культуры, боевого искусства, отчасти драмы и, конечно, танца.

Эти исполнительские формы связаны с особенностями организации местного общества в целом. Царские династии Ганги и Гаджапати, правящие на территории современной Одиши и распространившие свое влияние до бассейнов рек Ганг и Годавари, имели в своем распоряжении своеобразную армию — *пайка* (*pāik*, от *padātikā* ‘пехота’, ‘солдаты’). Это были крестьяне и земледельцы, которые обрабатывали дарованную им землю, не облагающуюся налогами, и одновременно были воинами, занимались физическими упражнениями, чтобы поддерживать себя в готовности на случай необходимости сформировать воинские отряды [Frykenberg 1979].

Все юноши и мужчины в таких деревнях объединялись в группы, а несколько деревенских групп находились под руководством *дала бехера* — командиров групп. Деревни, в которых практиковалась пайка, сохраняли *пайка акхара* (*асар*) — гимнастические залы, где мужчины регулярно тренировались, как правило по вечерам, после сельскохозяйственной работы. Эти тренировки, по словам моих информантов, могли в ряде случаев сопровождаться танцами с мечом и щитом, под бой барабанов, что проходило весело и имело целью вызвать общий кураж. Здесь могли также репетировать боевые действия. Сообщества исполнителей танцев принадлежали народам, говорившим на языках группы мунда, а также на курми и ория, и таким патронимическим группам и субкастам, как махато, калинди, патнаик, самал, дарога, моханги, ачарья, бхол, кар,

¹ Подробно исследованы мною в ходе экспедиций 2011–2018 гг.; видео, аудиоматериалы и дневниковые записи хранятся в личном архиве. В середине XX в. еще существовало около полусотни групп, практикующих эти традиции, но к настоящему времени их осталось не более десятка. Все они были тесно связаны с системой *джаджмани* — выполнением определенного рода работ членами одних каст для других, находящихся во взаимной зависимости и обремененных рядом передаваемых по наследству прав и обязанностей. С распадом сложившейся системы землевладения и тесно связанной с ней социальной системы в середине XX в., когда Британский Радж и отдельные княжества трансформировались в новое государство, Республику Индия, система джаджмани лишилась экономической основы и ныне существует только во фрагментах и в основном в рамках ритуальной сферы. В областях Пурулиа, Мединипур и Муршидабад штата Западная Бенгалия мне удалось побывать в четырех деревнях, где еще сохраняются группы, практикующие *натуа* и *райбанши*. Все они ориентируются на региональные фольклорные фестивали и стараются выстраивать свои представления так, чтобы в них было много зрелищности, в частности акробатических элементов. В чем-то их представления можно уподобить цирковым выступлениям, хотя собственно цирк появился в Индии как европейское нововведение в Талассери (Керала) в первое десятилетие XX в.

дубей, саху. Музыканты и изготовители инструментов были представителями каст мукхи, калинди, гхадхеи, дхада. Однако в танцевальной практике могли участвовать и местные брахманы-ория (носившие фамилии-титуты Саранги, Сатпати), кшатрийские семьи Дхабалдеб и стоявшие ниже бхумидж, маджхи, багди, мали, а также санталы и сабары.

Помимо этого, в местных княжествах практиковались обрядовые и церемониальные танцы, которые носили обозначение *чхо*. Например, в деревне Чилкигарх княжества Далбхум (что подробно описано Ранабиром Самаддаром в антропологическом исследовании¹) чхо был элементом обряда «пробуждения» богов (*гаджан*), проводимого в апреле [Samaddar 2013: 215]. В отличие от воинских танцев, здесь использовались маски, которые могли выглядеть по-разному. Так, в Чилкигархе большие деревянные маски, лики богов или богинь — *махада* или *парба / прабха* (*prabhā* ‘сияние’), перед танцорами держали двое помощников (*гоуранга* и *аштабхуджа*, или *па-нияда*), что превращало маску в своего рода декорацию, завесу, отделявшую исполнителя от зрителей. Наряду с такими масками-декорациями бытовали и маленькие маски, покрывавшие только лицо танцора.

Наличие масок в светском представлении, каким ныне является чхау, — уникальный случай для Южной Азии. Маски нередко используются в определенных обрядах и ритуальных танцах, но не практикуются ни в одном классическом танцевальном стиле Индии. В катхакали, как и в большинстве других театральных традиций Кералы, лицо актера покрыто толстым слоем грима, однако это не маска, и работа мускулами лица здесь — важный артистический навык. При этом маски чхау Серайкелы и Пурулиа сильно различаются, а в традиции Маюрбханджа их вовсе нет. Маски Пурулиа делают сообщества махарана, мохапатра и сутрадхара. В Серайкеле маски традиционно делали кансари, изготовители посуды и других изделий из бронзы. Принадлежащий к этой касте Малай Саху помнит особенно известного (ныне покойного) мастера, которого называет «гуру Кханайлал Махарана». Маски, по сведениям Малай Саху, раньше делали представители брахманских каст, а также бхандари (цирюльники), бхоло или кхандаят (от *кханда* ‘меч’, т.е. те, кто носит оружие); в наши дни к этому ремеслу может приобщиться кто угодно. Серайкельские маски закрывают только лицо и небольшую часть головы, в сравнении с другими они более романтичны и включают маски лебедя и таких персонажей, как Марумайя («Мираж»), Ратри («Ночь») и др. Маски Пурулиа представляют богов

¹ Автору удается выявить исторические корни этого танцевального ритуала, он приходит к выводу, что в Дхалбхумгархе представление впервые состоялось в 1840 г., а позже распространилось шире.

и мифологических персонажей: Ганешу, Дургу, Равану, Махисасуру (ил. 4); они гораздо массивнее, объемнее, усложнены дополнительными украшениями. Старые маски сделаны из расщепленного бамбука или дерева, их черты более грубые и схематичные. Современные маски, из глины и папье-маше, начали делать в 1920–1930-е гг., они более утонченные.

Об интимной связи танцора, маски и зрителей много размышлял и рассказывал Кедар Натх Саху. В беседах с Сурешем Авастхи и со своим сыном Малаем он признавался, что вообще не мыслит танца без маски, это «просто демонстрация движений», само же представление для него начиналось только тогда, когда он надевал маску [Awasthi 1979: 89]. Именно маска, по его словам, создает иной мир, становится своеобразным зеркалом, которое проявляет характер персонажа. У зрителей и танцора складывается тонкая ментальная связь именно с образом маски. Так, маска оказывается важнейшим художественным посредником, несущим основную «тяжесть» смыслов и значений всего представления. В традиции чхау Маюрбханджа маски отсутствуют, однако так и не выработалось какой-либо своеобразной мимики.

Чхау и праздник Чайтра-парва: ритуал, социальные связи, развлечение

Главные праздники большинства народов плато Чхота-Нагпур — это осенний Наваратри (Дасера) и весенний Чайтра-парва, полнолуние месяца чайтра. Именно в это время происходит «пробуждение» богов, что обязательно сопровождается пышными ритуалами с музыкой и танцами. В это время люди могут оказаться охвачены священной одержимостью, которая связывается прежде всего с Шивой и Шакти.

Первоначально традиция представления *рукх-мар нача* при дворе, по-видимому, сложилась в Серайкеле, а позже, в эпоху махараджи Кришна Чандра Бханджа Део, который правил в 1868–1882 гг., была «отформатирована» и связана с праздником Чайтра-парва. Чхау сформировался как танец, впитавший ритуальные действия этого праздника, гимнастику, известную в воинской среде, а также придворный этикет.

Главное, а иногда и единственное в году представление чхау в традициях Серайкела и Маюрбханджа происходило именно на Чайтра-парва, который более или менее совпадает с астрономическим Новым годом (13–15 апреля), отмечаемым многими народами Южной Азии¹. К настоящему времени именно эти

¹ Так, в Западной Бенгалии 13–14 апреля празднуют гамбхиру, в рамках которой проводятся экзотические обряды в честь Шивы, в частности чорок с его ярко выраженным трансовым состоянием.

дни закрепились как основное время фестиваля чхау. В годы правления местных династий этот праздник имел черты социально объединяющего института. В Барипаде торжества длятся на протяжении 26 дней, причем особенно важны последние 13 дней до Чайтра-парва [Patnaik 1998: 59–62]. Как торжества, так и танец тесно связаны с феодальными отношениями между правителем и его подданными, прежде всего воинами [Rouseleau 2012].

Согласно воспоминаниям Пратимы Чандел (Бхандж Део) и Малая Саху, из людей разных каст, чаще всего низких, формировалась группа из 13 или 12 человек, которых именовали «брахманами», *бхагатарами* или *бхактами* — людьми «Шива готры». В Барипаде торжества длились около месяца, на протяжении которого бхакты постились, совершали ежедневные омовения в Маджнагхате и проводили служение Шиве в посвященном ему храме. Организовывалось посещение дворца: бхакты двигались процессией к дворцу, напевая и пританцовывая. Один из них нес флагшток, *данду*. Наконец, они направлялись к *акхаре* — пространству для представления (первоначально представления проходили также во дворце). Главный обряд, который здесь совершался, — *джатра-гхат*, или *мангала-гхат*: установление сосудов с освященной водой, понимаемой как манифестация Шакти. Танцор с сосудом двигался в сторону храма Шивы, исполняя яростный танец, *тандав*. Перед танцором люди приносили в жертву козлов, словно перед воплощением Шивы и Шакти в образе Ардханаришвары. Бхакты могли входить в экстаз, бросаться на колючки, ходить по углям (ПМА, Калькутта, 2016 г.).

Некоторые показательные представления и даже соревнования в бое в рамках этого праздника стали устраивать в *акхарах*, спортивных залах. Они включали *кхел* (букв. 'игра', здесь 'бой', 'рукопашная'), а также элементы, составившие техническую основу чхау: *чали* и *топка* — стилизованные походки людей и животных, *уфли* — имитация деревенских домашних работ, таких как обрушивание риса или нанесение на пол декоративного узора, *альпоны*. Все это проходило под аккомпанемент духовых (мохури, шехнаи / санаи) и ударных (дхол, дхак, дхумса, кхарка или чад-чади) инструментов.

Несомненно, танец чхау складывался в рамках процесса брахманизации и санскритизации местной культуры и общества. На это указывает Ранабир Самаддар, приводя в пример трансформацию (хотя и не полную, и не окончательную) культа местной богини Ранкини в Канакадургу [Samaddar 2013: 228]. Мой информант, исполнитель Ганеш Чандра Махато из Серайкелы, построил свой рассказ о чхау исходя из представления о четы-

рех разновидностях *абхинайи* (актерской выразительности) и о символических жестах рук, *хаста-мудра*, известных из санскритского трактата «Абхиная дарпана». При этом его учителя (в частности, Викрам Кумбхакар) были, по всей видимости, не знакомы с этим письменным наследием (ПМА, Серайкела, 2019 г.).

По словам Пракрити Кашьяп, в последние три дня до Чайтрапарва представляли *парава*, первый танец, относящийся к категории *данда ната* и связанный с местным брахманизированным шиваитским культом (ПМА, Мумбаи, 2015 г.). *Парава*, согласно моим информантам из Барипады, значит нечто вроде излучения, сияния¹, исходящего от Парвати. Он исполнялся как сольный танец, где мужчина-танцор появлялся в женском наряде: черное сари, надетое как юбка — на талию, кофта с длинными рукавами и бронзовые украшения. То же самое надевали танцоры *гханта патуа*. В Барипаде *парава* со временем стал групповым танцем: актеры надевали маски и своего рода нимбы, прикрепленные к спине, с ткаными цветочками — желтыми, красными и черными (ПМА, Райрангпур, 2019 г.).

Проведение праздничных действий тоже говорит о влиянии «высокой» культуры на местные обычаи. Так, установление флагштока с красным флагом в благоприятный момент перед праздником называется *джарджара пуджа*. Некоторые историки театра соотносят его с шестом для знамени Индры, известным еще по тексту Натьяшастры. Утром в первый день представления в малых святинях в *акхарах* (гимнастических залах) обращались к богу Бхайраву и приносили ему в дар красные одеяния. Повязывали на запястья веревочки *нара*, символизирующие связь с богами, надевали новые одежды. После полудня происходило обращение к богиням Амбике и Китчакешвари в их храмах. Брала землю из храма Бхайравы (Бхайрав-тхан), смешивали с водой и обрызгивали ею устроенную под открытым небом сцену. Актеры шли в гримерную, что тоже было частью ритуала и называлось *асармада* — шествие по сцене. Вечером раздавался барабанный бой, к которому вскоре присоединились духовые инструменты (флейты, мохури и др.). Вокруг сцены собирались зрители, начиналось представление. Появлялись Каджи-Паджи — два клоуна, Абид Хусейн (кази) и Карим Хусейн, которые разыгрывали простые сценки. Затем поочередно выступали разные труппы (и в Серайкеле, и в Барипаде существовало несколько танцевальных трупп). Это продолжалось до утра, причем в присутствии махараджи с семьей и гостями, около полуночи

¹ Ср. с данными Ранабирса Самаддара о парба как маске-декорации в исполнении чхо, обрядового танца в Чилкигархе [Samaddar 2013: 68].

они принимали бхактов с *джатра-гхат* и *ниса-гхат* — сосудами с освященной водой. Позже бхакты в некоторых танцах присоединялись к танцорам. Правящие семьи начали устраивать и соревнования: раджа и другие члены его семьи составляли жюри и по результатам выдавали призы.

В 1870-е гг. в Барипаде возникли соревнования городских кварталов (*сахи*): Дакшин сахи, расположенного к югу от дворца, и Уттар сахи — лежащего к северу. Акхары этих кварталов возглавляли младшие братья махараджи Кришны Чандры — Брундабан Чандра и Гокул Чандра.

Кришна Чандра умер молодым от оспы в 1882 г., но успел учредить традицию танца. Он пригласил из Серайкелы (где традиция уже была создана) двух учителей, как считают мои информанты, брахманов, устатов традиции *пхарикханда* из Дхалбхум (Серайкела) Упендру Бисвала и Банамали Даса. Учителя получили землю в деревнях Кутчеи около Барипады и Кендумунди соответственно и преподавали в двух акхарах. Танец менялся, делались технические улучшения, и это уже не был обрядовый танец *нарава*: формировался стиль, позднее получивший название чхау. Он продолжал походить на воинское искусство, но постепенно обретал и художественную выразительность, в нем появлялись образы лирических и героических характеров и богов, таких как Махдев, Парашурама, Индраджит, а также демонического персонажа — Кумбхакарна.

По рассказам Кедар Натха Саху, княжеский патронаж при дворе Серайкелы был не прямым: 15–20 танцоров были постоянно связаны с дворцом, их приглашали для участия в церемонии празднования Чайтра-парвы, и перед этим тренировали в течение двух месяцев. Кедар Натх начал танцевать в четыре года: совсем маленьким он участвовал в народном театре, его брали для постановок *джатр*, и вскоре он был выбран княжеской семьей для обучения танцу при дворце, его покровителями и учителями стали махараджа Адитья Пратап и его брат Беджоу Пратап.

Группы (*акхра*¹, а их было восемь) делились по районам города, например Баджар сахи, и по кастам, например Брахман сахи. Княжеская семья направляла, организовывала это искусство, придавала статус и благородный вид тому, что имело широкую народную основу. Тем не менее, по словам Кедар Натха Саху, князь и танцор Адитья Пратап Сингх Део подчеркивал «классичность» этого танца, его не-народность, высокое происхождение.

¹ Этим словом обозначали как гимнастические залы, так и занимающиеся в них труппы.

Все индийские классические танцы содержат значимые движения ладонями, которые связывают танец с обрядовыми действиями и нередко именуется *хаста-мудра*. В чхау таких движений немного, а руки танцора двигаются иначе, чем во всех прочих танцевальных стилях, что обусловлено их основной позицией — танцор должен держать меч и щит. *Дхаран* — это устойчивая основная исходная позиция в традициях Серайкела и Маюрбхандж чхау с выставленной вперед ногой. Вторая основная позиция — *чаук*, квадратная посадка в полуплие. Она также напоминает позицию, закрепившуюся в танце одисси, но все же в значительной мере подобна позиции, известной в китайской боевой практике тай-цзи-цюань.

В то время как большинство классических танцевальных стилей Индии первоначально имели плоскостное сценическое решение (в отдельных случаях танцоры и музыканты не могли поворачиваться спиной к зрителям по той причине, что среди них были царственные особы, общение с которыми требовало специального этикета), чхау изначально создавался пластически как сферическое движение, представляемое не на сцене, а на арене (*акхра*, зал для занятий и встреч, в некоторой мере подобный гимнастическим залам Кералы, *калари*, и Тулунаду, *гароди*). В чхау, в отличие от классических исполнительских искусств, не разработана артистическая мимика, нет классификации жестов и движений рук (*хаста-бхеда*). Примечательно, что здесь нет поэтических текстов и вообще вокала. Зато важнейшими оказываются танец с мечом и щитом, ряд движений, восходящих к воинским упражнениям и элементы санталских танцев.

Важной составной частью чхау была и остается музыка, прежде всего игра на ударных инструментах. Различались ритмические рисунки, *талы*, к сожалению, к настоящему времени некоторые из них уже забыты. Наиболее популярным, по словам моего информанта из семьи традиционных музыкантов Патнаика (ПМА, Серайкела, 2021 г.), был восьмичастный *кхерва* (*кахерва*). Овладение точностью движений всех частей тела, соответствие движений отбиваемому ритму — важнейший элемент обучения чхау.

Анализируя эволюцию чхау, важно ответить на вопрос о степени его целостности: одна ли это традиция, со временем распространяющаяся и диверсифицирующаяся, или несколько, постепенно объединявшихся? Сейчас различают три локальные традиции чхау — Серайкела, Маюрбхандж и Пурулиа, распространенные соответственно в районах Сингхбхум (на территории современного штата Джаркханд), Маюрбхандж (северо-запад Одиши) и Пурулиа (Западная Бенгалия).

Если традиции Серайкела и Маюрбхандж чхау теснейшим образом связаны с княжескими дворами и стилистически весьма рафинированы, то Пурулиа чхау имеет репутацию «деревенского стиля» с большим числом акробатических элементов и довольно грубым, схематичным представлением характеров. В отличие от первых двух стилей, здесь нет сольных номеров за исключением вступительного танца Ганапати в начале представления. Ему покровительствовали зажиточные крестьяне из числа махато, курми и бхумидж. При дворе Кхарсаван (расположенном всего в 15 км от Серайкелы) была воспринята известная в ритуале традиция нанесения узоров на обнаженную верхнюю часть тела и лицо. Сходный обычай бытовал и в почти забытом ныне танце с мечом, щитом и в маске *хама патия нача*, обнаруженном Малаем Саху в местечке Чамон (ПМА, Серайкела, 2021 г.).

Почти исключительная тема представления — пуранические¹ и эпические истории, прежде всего миф об убийстве Махиша асуры богиней Дургой. Серайкела и Маюрбхандж чхау выглядят иначе, они имеют много общего, хотя и различаются манерой представления. В Маюрбхандж более свободная структура и размашистость, сам танцор решает спонтанно, что танцевать. В Серайкеле все движения более заземлены, фундированы и кодифицированы, отличаются узким форматом. Маюрбхандж чхау славится своими высокими прыжками, переходящими в своеобразный полет танцора, умение «парить в воздухе». Главное внешнее отличие двух стилей заключается в наличии масок в Серайкеле чхау и их отсутствии в Маюрбхандж чхау.

Грамматика движений детальнее разработана в традициях Серайкелы и Маюрбхандж, где она имеет единую классификацию и различается способом исполнения близких в целом элементов. При общем наследии характер движения и способ ориентации тела в пространстве различаются. В стиле Пурулиа меньше базовых позиций, он менее рафинирован и более приближен к акробатическим номерам, распространенным в *натуа*. В стиле Серайкела таких номеров почти нет, а в Маюрбхандж они носят иной характер. В первой половине XX в. в двух последних стилях разрабатывалась классификация и происходило усложнение движений с тенденцией к утончению.

По словам Малая Саху (сына Кедар Натха Саху, ведущего исполнителя из Серайкелы) и Трилочана Моханты (одного из лучших танцоров чхау из Барипады), движения объединяются в рамках следующих категорий, которые постепенно усложня-

¹ *Пураны* — древнеиндийские сказания о богах, насыщенные различными дополнительными текстами.

ются и изучаются учениками именно в таком порядке. *Чали* — походы, в которых чаще всего имитируются движения людей, а также разных животных и птиц. *Топка* — термин, характерный в большей степени для стиля Маюрбхандж и означающий движения, такие как *джуар* («волна»), *ханса-чали* («походка гуся»), *гхода-джама* («бег лошади»), *сагар-гати* («океанский бриз»), *маюр-гати* («походка павлина»), *багх-чали* («походка тигра»). *Уфли* — стилизованное изображение разного рода домашних работ, таких как *гобаргхола* («изготовление кизяков»), *кула паччда* («обрушивание риса»), *питхабата* («провеивание зерна»), *кхадуманджа* («чистка браслетов»), *джала бахиба* («несение воды»). *Бханги* — танцевальное и артистическое представление состояний и ситуаций, окрашенных определенной эмоцией, таких как *смеха / снеха* («приязнь»), *ладджа* («стыд»), *бидаш* («печаль»), *крандан* («плач»), а также *абхишан* («проклятие»), *видьют* («вспышка»), *ардха-чандра* (здесь в значении «полнолуние»), *пралая* («завершение существования, или проявленной формы бытия Вселенной»), *сришти* («творение»).

Репертуар чхау различается в каждом из стилей. Так, по-видимому, старейшими изобретенными танцами были *сабар* («охотник», ил. 7), *дхивер* («рыбак»), *набик* («лодочник») и *астродванда* («игра с мечом или вообще с оружием»). Также старыми танцевальными номерами оказываются *Ардханаришвар* (Шива-Шакти, этот парный культ — важнейший для празднования Чайтра-парва в Серайкеле), *Радха-Кришна*, *Хара-Парвати* (ил. 8, 9), *Дурга*, *Кача-Деваяни*, *Рамашок*. В конце XIX в. или позднее появились такие романтические номера, как *Ратри* («Ночь»), *Сагар* («Океан»), *Маюр* («Павлин», ил. 10), *Ханса* («Гусь» или «Лебедь»), *Шрингар* («Любовь»), *Мукура* («Пчела»), *Руп-Чхайя* («Образ тени»), а также номера, в которых представляются герои и мифологические персонажи эпоса: «Деваяни» (история героини из Махабхараты), «Гаруда-вахана» (образ ездовой птицы бога Вишну). Интересен образ «разящих стрел», закрепившийся в номере «Бханавидья», который был создан одним из правителей Серайкелы Биджай Кумаром Сингх Део в 1930-е гг.: его жена страдала психическим расстройством, что было источником его переживаний. В costume танцора используется стрела, словно протыкающая его насквозь. В 1930–1940-е гг. была сделана попытка создать танцы на национальные темы, толком не закрепившиеся в репертуаре. Однако важно, что чхау открыт для инноваций как структурно, так и содержательно.

Нужно учесть возможное распространение этой традиции за пределы Индии как танцевального представления в масках и с элементами боевого искусства: в северном направлении, в сторону Тибета (существует версия заимствования тибетским

языком слова *чам* — *cham* ‘маска’), и в восточном направлении, на территорию Юго-Восточной Азии, вплоть до островов Ява и Бали, где также сложилась танцевальная культура, распространенная при дворцах, особенно кратонах Явы. Согласно моим наблюдениям, как в социально-культурном отношении, так и пластически чхау похож на танцы Камбоджи и Индонезии.

История развития и современное положение чхау

На протяжении последней трети XIX и в XX в. развитие традиции чхау шло волнообразно. В 1880-е гг., в период регентства при младенце Рама Чандре, исполнительская традиция будущего чхау едва теплилась, но в 1890-е гг. она возобновилась, когда подросший правитель Рама Чандра был коронован. Он назначил двух своих младших братьев, Шьям Чандру и Дам Чандру, руководить деятельностью гимнастических залов, *акхар*, и существующими при них труппами. Правители финансировали эту сферу, сами регулярно занимались чхау, создавали хореографию номеров, выступали, следили за диетой и здоровьем своих подопечных. Постепенно началась популяризация чхау.

В 1911 г. король Георг V посетил Калькутту, и в ходе этого визита в культурной программе ему показали *пайк* («ория пайк»), *рук-мар* или *парикханда / садхан*, воинский танец из Маюрбханджа. Сохранилось описание представления, в котором участвовали 64 танцора, разделенные на группы, предварительно много репетировавшие. По словам Пратибхи Чандел (Бхандж Део), те танцы носили романтические названия, по сути это были отдельные эстрадные номера: *Сандхамар* («Мужественность»), *Джатак биджули* («Вспышка света»), *Пака ланка* («Красный перец»), *Нимапанда* (воинский), *Маджамалум* («Урок врагу»), *Душман Пачхад* («Повержение врага»), *Шумбха-Нишумбха* (история о победе богини над демонами Шумбхой и Нишумбхой). Позднее начала вводиться тема Кришны с танцами *Рас*, *Бал Кришна*, *Бансичори* и др. В этой связи в стилистике представления появилась *ласья* — женская, грациозная манера исполнения танца и песни. Шла модернизация исполнения, была поставлена пьеса Бидьясундара Пала, которую разыгрывали по модели бенгальской джатры Гопала Даса Ориссы (Гопала Уде). В 1910 г. любовная тема в чхау была усилена, особенно ярко она проявилась в пьесе, написанной раджей Дам Чандрой Бханджа, которая была представлена в виде четырехчасовой танцевальной драмы, причем принц Бисвешвар Бханджа и Динабандху Бехера исполнили роли главного героя и героини, Сундара и Видьи. Более эту постановку не повторяли.

Рама Чандра погиб в 1912 г., его наследник Пурна Чандра Бханджа был еще очень мал, и настал период регентства,

длившийся до 1920 г., когда принц воссел на трон. В это время искусство чхау почти не поддерживали. В 1920-е гг. произошло возрождение традиции, но новый правитель Маюрбханджа оказался весьма ревнив и, не желая показывать это искусство за пределами своего княжества, делал это очень редко. Известна печальная история, когда после представления в Куттаке присутствовавший на нем раджа из Дхенканал «увел» двух устатов и музыкантов. Пурна Чандра тогда велел закрыть у себя в Маюрбхандже все акхары.

В 1928 г. Пурна Чандра умер в возрасте 29 лет, и на трон воссел его брат Пратап Чандра Бханджа Део, правивший с 1930 по 1949 г. Это время считают «золотой эпохой» чхау. Были возрождены труппы, возобновлен тренинг, длившийся с октября по март и знаменовавшийся праздником Чайтра-парва: физическая подготовка утром, регулярные репетиции вечером, исполнители должны были соблюдать сексуальное воздержание, жили в акхарях на полном обеспечении и не могли уходить домой. Устады (учителя) служили при дворе и получали денежное довольствие: Ананта Чаран Саи следил за светильниками, Самбхунатх Джена — за садом Ранибагх на берегу реки Будхабаланг, Хем Бехера — за огородами.

Пратап Чандра лично занимался развитием музыкального сопровождения представления: он кодифицировал темпы исполнения — *лайя* (*виламбит* ‘медленный’, *мадхья* ‘средний’, *друт* ‘быстрый’), походки — *чали*, композиции — *ната*, *натки*, и даже осуществил попытку введения *хаста-мудра*. Согласно Ашутошу Бхаттачарье, махараджа пригласил в свое княжество западный оркестр с русским дирижером¹, который в своей игре смешивал индийскую классическую традицию хиндустани, музыку Ориссы, религиозные песнопения *киртаны* и народный стиль *джумар*. В 1939 г. Пратап Чандра пригласил на шесть месяцев в Барипаду известного исполнителя катхакали Кешаву Даса из Траванкора, чтобы он учил танцоров чхау, прежде всего жестам рук в танцах «Гита, Гарудавахана», «Ория», «Расалата». Эти танцы стали представлять под песни, что делало их похожими на развивавшийся позднее танцевальный стиль одисси. В 1942 г. махараджа пригласил также на шесть месяцев для обучения танцу чхау французскую танцовщицу Симки из знаменитой труппы Удая Шанкара. Творческая связь с нею сохранялись у некоторых танцоров и позднее. В это время были созданы новые танцы: «Киратарджун», «Майя Шабари», «Гарудавахан», «Натарадж» и др. Основной репертуар и особенности хореографии современного чхау сложились именно в 1930–1940-е гг.

¹ О ком конкретно идет речь, пока не удалось выяснить; см. упоминание в книге Ашутоша Бхаттачарьи: [Bhattacharya 1972: 64].

Именно в эпоху Пратапа Чандры чхау стал частью дворцовых церемоний в Барипаде, где его представляли в течение трех ночей празднования Чайтра-парва, а в другое время он мог быть способом чествования гостей. В одном из внутренних дворов дворца в Барипаде в 1930-е гг. была сооружена земляная сцена (примерно один метр высотой) с задником и двумя выходами на сцену. Справа от сцены находилась поднятая платформа для махараджи и гостей. Для представления все это украшалось цветами.

Во второй половине 1930-х гг. чхау начал обретать широкую известность. В 1936 г. его впервые представили в Калькутте и Бомбее, где в числе зрителей были Мохандас Карамчанд (Махатма) Ганди и Рабиндранат Тагор. Труппу вывозил представитель княжеской семьи Беджоу Пратап Сингх Део. В 1937 г. прошло европейское турне, и артисты побывали в Париже и Лондоне.

В судьбоносном 1947 г. была провозглашена независимость Республики Индия и одновременно начался процесс раздела стран Южной Азии. Пратап Чандра первоначально не хотел присоединять свою землю к новому государству, однако 1 января 1949 г. она была аннексирована, и Маюрбхандж вошел в состав Индии. Среди исполнителей чхау известна легенда о разговоре между раджей и артистами, которую мне сообщила Пратима Чандел (Бхандж Део) (ПИМА, Калькутта, 2016 г.). Раджа пригласил во дворец танцоров и музыкантов, сошел с трона, сел рядом с ними на землю и сказал, что отныне более не может их содержать. «Надо ли нам продолжать танцевать? И если да, то как?» — спросили те. «Если вы не можете регулярно и серьезно практиковаться, выступать не следует», — отвечал раджа. Перед актерами встал вопрос, на который до сих пор нет однозначного ответа: нужно ли расценивать слова раджи как поставленное условие, как запрет или просто как горькую констатацию факта необратимых перемен? Каждая труппа принимала свое решение. Некоторые, по рассказам моих информантов (ПИМА, Калькутта, 2016 г.; Серайкела, 2019 г.), отнеслись к ситуации весьма серьезно — собрали костюмы, маски и прочий сценический инвентарь, подожгли и разошлись по домам, навсегда покончив с артистической деятельностью. Другие в начале 1950-х гг. предпринимали попытки (в основном неудачные) привлечь гранты и финансовую помощь. Пратап Чандра Бханджа жил в Калькутте, где и умер в 1965 г.

Чхау в Республике Индия: закат или расцвет?

Конец эпохи существования княжеств и распад феодальной системы привели к ликвидации сложившихся социальных связей и привычного патронажа местных артистических трупп.

Перед танцорами и музыкантами встали вопросы: смогут ли они как-то применить свои навыки, где можно выступать, при каких условиях и, наконец, зачем? Кто может стать их покровителем, меценатом, откуда черпать финансовые ресурсы? При этом 1950-е гг. в Индии были временем необычайного эмоционального подъема: ощущение причастности к созданию молодой, хотя одновременно и чрезвычайно древней страны обеспечивало позитивный общий настрой и формировало приподнятую атмосферу «духа времени».

Культурная политика Индии была сформулирована уже в самом начале 1950-х гг. Главная задача заключалась в том, чтобы осуществить «сдвиг», своего рода «национализацию» патронажа: если ранее искусствам покровительствовали раджи, махараджи, состоятельные и знатные особы, то теперь это бремя взяло на себя государство. С этой целью было создано множество учреждений: Министерство образования и молодежи, Министерство информации и радиовещания, Министерство культуры и зональные культурные центры, Индийский совет по культурным связям (ICCR), Академия Лалит кала, Академия Сахитья. Существенную роль в исследовании и популяризации различных жанров и направлений искусства стали играть Всеиндийское радио (All-India Radio) и телевидение (Doordarshan). Главным же институтом, специализирующимся на музыке, театре и танце стала Сангит натак — Национальная академия исполнительских искусств (Sangeet Natak Akademi), созданная в 1952 г. В приветственной речи на ее открытии первый министр образования Индии Маулана Абул Калам Азад заявил, что «самая прекрасная задача государства — поддерживать искусства».

Демократический характер идеи независимой Индии требовал, чтобы искусство принадлежало всему народу. Так, самые разные формы, связанные с музыкой, танцем, театром, оказались общим индийским наследием, что создало проблемы для ряда исполнителей и потребовало от них серьезного пересмотра и реформатирования структуры, содержания и манеры выступлений. Однако преподавание чхау на плато Чхота-Нагпур было твердо закреплено за немногочисленными учителями, *устадами сахи*.

Целью государственной политики было способствовать общественному признанию исполнительского искусства как «благородного», уважаемого вида деятельности и в то же время реформировать содержание определенных танцевальных стилей, сделать их более подходящими для широкой зрительской аудитории. Было провозглашено, что следует уделять равное внимание всем видам традиционного искусства и равно их поддерживать. В реальности же начала складываться иерархия

искусств. Статус классических искусств оказался более высоким и престижным, что выразилось в системе преподавания и выступлений. Большую роль в изучении всех видов исполнительских искусств Индии сыграла Капила Ватсьян (Малик), ставшая в 1960-е гг. советником по вопросам образования в Министерстве образования и молодежи (Deputy Educational Adviser at the Ministry of Education and Youth; см.: [Vasyayan 1972]). Автор ряда фундаментальных книг об исполнительских и изобразительных искусствах Южной Азии, она стремилась увидеть влияние «высокой» брахманической санскритской культуры и философии на все местные формы исполнительских искусств, а также общие черты во всех формах и локальных традициях.

Наряду с этим уже в начале 1950-х гг. стала проявляться и противоположная, парохильная тенденция, заключавшаяся в стремлении выделить локальные стили и формы. Формируются отдельные танцевальные стили одисси, кучипуди, позднее саттрия, виласини и многие другие. Все они стремятся «прописать» себя в исполнительской номенклатуре страны как «классические» и связанные с представлением об «индийской древности» (Indian Antiquity), более того, танец манифестировал «живую», «воплощенную» движущуюся «древность».

В рамках чхау, как и в ряде других случаев, складывались общества, образовательные и исполнительские центры, за которыми, как правило, стояли конкретные труппы и перформеры. Так, в 1949 г. сформировался Фонд танца чхау Маюрбханджа (Mauryabhanj Chhow Nrutya Pratisthan), в рамках которого объединили две старые труппы (*акхара саху*). Президентом фонда стал главный чиновник по сбору налогов и окружной магистрат (Collector and District Magistrate) Маюрбханджа, а почетными членами такие известные танцоры чхау, как Бхабанисанкар Дас, Рамеш Чандра Мохапатра и Ананта Чандра Саи (последний в 1971 г. получил премию Академии Сангит натак). В 1950 г. в Барипаде возродили празднование Чайтра-парвы, уже не во дворце, а на сцене под открытым небом, правда, его дальнейшего развития в рамках фонда не последовало.

В 1980–1990-е гг. та или иная столичная организация время от времени бралась за инициативу «спасения» «гибнущего народного искусства» чхау, устраивали семинары, мастерские, а иногда просто мероприятия «для галочки», на которые приглашали музыкантов и танцоров, однако реального результата это не давало. Опыт подобного семинара в Чилкигархе в 1991 г. описывает Ранабир Самаддар [Samaddar 2013: 216–218].

Другое дело интерес к чхау со стороны иностранных танцовщиц, прежде всего Шарон Лоуэн (с 1970-х гг.) и Илеаны Читаристи

(с 1980-х гг.), результатом которого стали взаимное сотрудничество, организация выступлений танцоров чхау в разных городах Индии и даже за рубежом и публикации [Citaristi 2012]. Не менее трех десятков иностранных танцовщиц из Америки, Франции, России и других стран получили образование в традиции чхау. Так, первой русской дипломированной танцовщицей чхау стала Александра Водопьянова, которая в 2022 г. начала вести занятия в Москве. Вместе с тем превосходный танцор Кедар Натх Саху не учил своих детей танцу чхау. По признанию его сына Малай Саху, он не видел в этом смысла и скептически относился к практической стороне вопроса. «Отец считал, что у чхау больше нет надежного патронажа, что танцем прожить нельзя. Он хотел, чтобы у нас, его детей, были другие, более надежные образование и профессия. Кстати говоря, он хотел, чтобы мы занимались также крестьянским трудом, чтобы работали на поле» (ПМА, Серайкеда, 2019 г.). Тем не менее, уже будучи взрослым, младший сын Малай начал танцевать и освоил технику чхау.

К концу XX в. на плато Чхота-Нагпур было около ста групп, исполнявших чхау. Однако их состав, регулярность занятий и уровень мастерства серьезно различались. Во многих случаях они существовали скорее номинально: участники собирались после сбора урожая, перед праздником, разучивали несколько танцев, а после выступления отправлялись по домам. Чайтрапарва, как и ранее, остается самым крупным танцевальным форумом чхау, он проходит ежегодно 14–15 апреля в Серайкеде на специальной площадке под открытым небом при большом скоплении зрителей. Кроме того, чхау традиций Серайкеды, Маюрбханджа и Пурули регулярно представляется на сцене, как в залах, подобных аудитории Камани в Дели, так и на других площадках разного уровня, а также на индийских и международных фестивалях. Проходят семинары по чхау, например в 2011 г. Академия Сангит натак организовала двухдневный семинар, нацеленный на документацию материалов.

Сейчас чхау преподают во многих местах. Так, гуру Джанма Джой Саибабу (Janma Joy Saibabu) из Барипады преподает чхау в Дели с середины 1970-х гг., его учениками являются его сыновья Ракеш и Раджеш, ныне выступающие и преподающие, а также получивший особую известность танцор и постановщик Сантош Наир¹. В колледже искусств Triveni Kala Sangam в Дели чхау долгие годы преподают Шашадхар Ачарья и его брат Сапан. Академия Сангит натак недавно основала в Серайкере Чхау кендра (по аналогии с уже существовавшей Катхак кендрой,

¹ Создатель и руководитель коллектива современного танца "Sadhya", см.: <<https://www.sadhya.com>>.

важнейшим институтом обучения стилю катхак). Информация о преподавателях и исполнителях чхау, как и других танцевальных традиций, представлена на сайте “Narthaki” <www.narthaki.com>, созданном Анитой Ратнам. Чхау активно используется в современных постановках и практикуется танцорами других классических танцев, прежде всего одисси и бхарата-натьям (например, Анной Марией Гастон). В 2019 г. чхау был внесен в список шедевров нематериального культурного наследия ЮНЕСКО.

Вместе с тем в разговорах с Малаем Саху и многими другими информантами из сельской местности районов Серайкела и Пурулиа я слышала пессимистические ноты, что было связано с культурной и социальной атмосферой в этих местах, «колыбели» традиции чхау. Многие из моих информантов считают, что в настоящее время происходит закат и даже в чем-то деградация этого искусства. Отдаленность от больших городов, отсутствие постоянного патронажа и достаточных финансовых средств плохо сказываются на «ландшафте чхау» на плато Чхота-Нагпур. Однако те труппы, выступления которых я видела, активно тренируются и задействованы в танцевальных программах, как местных, так и общеиндийских.

В 2010 г. в Пурулиа был основан университет имени Сидхо, Канхо и Бирсы (Sidho Kanho Birsha University), где созданы труппы чхау, ставят и представляют танцевальные номера на патриотические и современные актуальные темы, такие как борьба Индии за независимость¹, жизнь бенгальского национального героя Субхас Чандра Боша² или поэта и мыслителя Рабиндраната Тагора³.

Придерживаясь современного тренда, некоторые группы чхау освещают и сугубо актуальные проблемы, в частности необходимость борьбы с распространением коронавируса, и в целом призывают поддерживать здоровье⁴. Однако развитие чхау как традиции все же, надо думать, лежит в иной плоскости и зависит как от талантов хореографов и исполнителей, так и от деятельности организаторов образования и распространения этой культуры.

Возвращаясь к феномену культурной сложности и опыту своего рода «археологии» в двигательной культуре, можно пред-

¹ Bharater Swadhinata Sangram: <<https://youtu.be/HuRtDm959fQ>>.

² Chhau Pala on Netaji by SKBU: <<https://youtu.be/TrB0tMOG9Rc>>.

³ Mask Up for Maestro II Rabindra Jayanti by Chhau Dancers from Purulia: <https://www.youtube.com/watch?v=B0kiw8w_w-8>.

⁴ Corona Chhau Dance: <<https://youtu.be/JANRGwyl62A>>; Chhau Nach for Health and Environment Awareness in Purulia: <<https://youtu.be/rb4MXid9IBE>>.

ложить следующие наблюдения и выводы. Среди воинских искусств Индии, пришедших на сцену, наиболее известны три: калариппаятту Кералы, тханг-га Манипура и чхау плато Чхота-Нагпур. Их развитие в конце XIX и в XX в. шло по-разному. По сути дела, чхау стал танцем, сильно отличающимся от всех прочих танцев Южной Азии. Наличие масок, щита и меча в руках танцоров, своеобразных декораций, прикрепляемых к костюму исполнителя, а также пластика и техника движений показывают всю сложность эволюции этой традиции, впитавшей множество разных типов движения, танца, обрядов и боевых упражнений, гимнастики, акробатики. Именно эта сложность и разнообразие структуры и грамматики перформанса, а также особенность тренировки, которая преобразует тело танцора, способного практически летать в воздухе, делают возможным использование наследия чхау в рамках новых, совершенно инновационных постановок. Потенциал чхау чрезвычайно высок и может вывести эту традицию на международную сцену. Однако этим, возможно, займутся уже не только и не столько жители плато Чхота-Нагпур, сколько профессиональные танцоры индийских мегаполисов или даже иностранцы.

Благодарности

Материал для статьи собирался в соответствии с планом научно-исследовательской работы (НИР) С.И. Рыжаковой в Институте этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, 2019–2022 гг. Аналитическая работа выполнена в рамках проекта РНФ № 22-28-00505 «“Особые миры” Индии: малые народы и социальные группы. Этнокультурные стратегии сохранения и сглаживания различий».

Источники

- Awasthi S.* Seraikela Chhau: Talking to Guru Kedar Nath Sahoo // *The Drama Review*. 1979. Vol. 23. No. 2: Performance Theory: Southeast Asia Issue. P. 77–90. doi: 10.2307/1145217.
- Gupta A.* A Wealth of Relics Lie Scattered in an Often Forgotten, Long Overlooked District of West Bengal. Call It Purulia's Rediscovery, if You May // *Outlook Traveller*. 2018, August 22. <<https://www.outlookindia.com/outlooktraveller/explore/story/68984/rediscover-purulias-timeless-heritage>>.
- Singhdeo P.C.* (publ.). *Dances of Kharsawan*. Kharsawan: Kharsawan Loknritya Kala Kendra, [S.a.]. 64 p.

Библиография

- Anand M.R.* Chhau Dance — Anandam: An Editorial Note // *Marg*. 1968. Vol. 22. No. 1: Chhau Dances of India. P. 2–4.
- Ansari T.H.* *Mughal Administration and the Zamindars of Bihar*. L.: Routledge, 2019. 300 p. doi: 10.4324/9780429331633.

- Arden J.* The Chhau Dancers of Purulia // *The Drama Review*. 1971. Vol. 15. No. 2: Theatre in Asia. P. 64–75. doi: 10.2307/1144621.
- Bhattacharya A.* Chhau Dance of Purulia. Calcutta: Rabindra Bharati University, 1972. VIII+112 p.
- Chatterji R.* The Voyage of the Hero: The Self and the Other in One Narrative Tradition in Purulia // Das V. (ed.). *The Word and the World: Fantasy, Symbol and Record*. New Delhi: Sage, 1986. P. 95–114. (Contributions to Indian Sociology).
- Chatterji R.* *Writing Identities: Folklore and Performative Arts of Purulia, Bengal*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts; Aryan Books International, 2009. XXII+125 p.
- Citaristi I.* *Traditional Martial Practices in Odisha*. New Delhi: Subhi Publications, 2012. 156 p.
- Dalrymple W.* *City of Djinn: A Year in Delhi*. L.: Flamingo, 1994. 350 p.
- Frykenberg R.E.* (ed.). *Land Control and Social Structure in Indian History*. New Delhi: Manohar, 1979. XXI+277 p.
- Hughes-Freeland F.* *Embodied Communities: Dance Traditions and Change in Java*. N.Y.; Oxford: Berghahn Books, 2008. XIII+286 p.
- Khokar M.* Chaitra Parva Rituals — Chhau Dances. *The Performing Arts // Marg*. 1981. Vol. 34. No. 3: Aspects of the Performing Arts of India. P. 74–87.
- Kippen J.* The Musical Evolution of Lucknow // Graff V. (ed.). *Lucknow: Memories of a City*. New Delhi: Oxford University Press, 1997. P. 181–195.
- Kothari S.* Chhau Dances of Seraikela // *Marg*. 1968. Vol. 22. No. 1: Chhau Dances of India. P. 5–30 + 68 ill.
- Llewellyn-Jones R.* *The Last King in India: Wajid Ali Shah, 1822–1887*. L.: Hurst, 2014. 288 p.
- Mahato P.P.* *Performing Arts of Jangalmahal and Jharkhand*. Kolkata: Purbalok Publication, 2013. 135 p.
- Pani J.* Chhau Dances of Mayurbhanja // *Marg*. 1968. Vol. 22. No. 1: Chhau Dances of India. P. 31–45 + 41 ill.
- Pani J.* Chhau — A Comparative Study of Sareikela and Mayurbhanj Forms // *Sangeet Natak: Journal of The Sangeet Natak Akademi*. 1969. No. 13. P. 35–45.
- Patnaik D.N.* The Chhau Dance of Mayurbhanj: II // *Sangeet Natak: Journal of The Sangeet Natak Akademi*. 1998. No. 127–128. P. 59–74.
- Rousseleau R.* Village Festival and Kingdom Frame // Carrin M., Guzy L. (eds.). *Voices from the Periphery: Subalternity and Empowerment in India*. L.: Routledge, 2012. P. 132–154. doi: 10.4324/9781003157922-6.
- Samaddar R.* *Memory, Identity, Power: Politics in the Junglemahals, 1890–1950*. 2nd ed. New Delhi: Orient Blackswan, 2013. 328 p.
- Sen A.K.* *Indigeneity, Landscape and History: Adivasi Self-Fashioning in India*. L.: Routledge, 2019. 240 p.
- Skoda U., Pati B.* (eds.). *Highland Odisha: Life and Society beyond the Coastal World*. Delhi: Primus Books, 2017. 282 p.
- Vasyayan M.K.* *Some Aspects of Cultural Policies in India*. Paris: UNESCO, 1972. 105 p. (Studies and Documents on Cultural Policies, 1969–1987).

Martial Art as Ritual or Dance Practice: The *Chhau* Phenomenon on the Chhota Nagpur Plateau (Eastern India)

Svetlana Ryzhakova

Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences
32-A Leninskiy Av., Moscow, Russia
sryzhakova@gmail.com

The article offers an analysis of the history, cultural context, and social function of Chhau—one of the traditional performing arts in India, widespread on the Chhota Nagpur plateau (a number of territories in the modern states of Odisha, Jharkhand, and West Bengal), which has been acknowledged on the Indian national level during the last half-century. The author argues that Chhau—as a sophisticated performing tradition and style—was created in the Seraikela princely state in the 1870s–1880s, initially appearing under different names (*amdaliya-jamdaliya*, *sadhan / pharikhanda*, *paikali*, *rukh-mar-nacha*, *yuddha*). Chhau included purely ritualistic elements, “grassroots” entertainment, rehearsal (movements of preparation for battle), as well as highly artistic variants. Initially, Chhau was timed to an important annual calendar festival, Chaitra Parva, and is closely related to the customs of the local princely court, and also local rituals and cults. This art was formed in such a way that it would look like a martial art, in which movements associated with the skills of hunting and peasant everyday life were also visible. Chhau developed as a peculiar form of elite art, which has absorbed many heterogeneous elements, imitates and reproduces a number of folk elements and the kinetics of martial practices. The “royal”, “high” form of the Chhau is well-traced in the appearance and repertoire of the Seraikela and Mayurbhanj styles, while in the Purulia region the “common”, rustic format prevailed, with a significant, albeit indirect, influence of Bengali theater and the cult of the goddess Durga. The Chhau performers everywhere always belonged to different social strata, to both urban and rural residents. Now this style is open for training for everyone, and is actively used by dancers of different styles, especially modern dance, to expand the repertoire and to improve technique.

Keywords: India, Chhau (Chho), Chota Nagpur, Chaitra Parva, martial arts, castes, performing arts.

Acknowledgements

The material was collected in accordance with the plan of research work of Svetlana Ryzhakova at the Institute of Ethnology and Anthropology of the

Russian Academy of Sciences, 2019–2022. The analysis was done within the framework of the project of the Russian Science Foundation no. 22-28-00505 “Peculiar Worlds of India: Particular Communities and Social Groups. Ethno-Cultural Strategies for Preserving and Annihilation of Differences”.

References

- Anand M. R., ‘Chhau Dance — Anandam: An Editorial Note’, *Marg*, 1968, vol. 22, no. 1: *Chhau Dances of India*, pp. 2–4.
- Ansari T. H., *Mughal Administration and the Zamindars of Bihar*. London: Routledge, 2019, 300 pp. doi: 10.4324/9780429331633.
- Arden J., ‘The Chhau Dancers of Purulia’, *The Drama Review*, 1971, vol. 15, no. 2: *Theatre in Asia*, pp. 64–75. doi: 10.2307/1144621.
- Bhattacharya A., *Chhau Dance of Purulia*. Calcutta: Rabindra Bharati University, 1972, VIII+112 pp.
- Chatterji R., ‘The Voyage of the Hero: The Self and the Other in One Narrative Tradition in Purulia’, Das V. (ed.), *The Word and the World: Fantasy, Symbol and Record*. New Delhi: Sage, 1986, pp. 95–114. (*Contributions to Indian Sociology*).
- Chatterji R., *Writing Identities: Folklore and Performative Arts of Purulia, Bengal*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts; Aryan Books International, 2009, XXII+125 pp.
- Citaristi I., *Traditional Martial Practices in Odisha*. New Delhi: Subhi Publications, 2012, 156 pp.
- Dalrymple W., *City of Djinns: A Year in Delhi*. London: Flamingo, 1994, 350 pp.
- Frykenberg R. E. (ed.), *Land Control and Social Structure in Indian History*. New Delhi: Manohar, 1979, XXI+277 pp.
- Hughes-Freeland F., *Embodied Communities: Dance Traditions and Change in Java*. New York; Oxford: Berghahn Books, 2008, XIII+286 pp.
- Khokar M., ‘Chaitra Parva Rituals — Chhau Dances. The Performing Arts’, *Marg*, 1981, vol. 34, no. 3: *Aspects of the Performing Arts of India*, pp. 74–87.
- Kippen J., ‘The Musical Evolution of Lucknow’, Graff V. (ed.), *Lucknow: Memories of a City*. New Delhi: Oxford University Press, 1997, pp. 181–195.
- Kothari S., ‘Chhau Dances of Seraikela’, *Marg*, 1968, vol. 22, no. 1: *Chhau Dances of India*, pp. 5–30 + 68 ill.
- Llewellyn-Jones R., *The Last King in India: Wajid Ali Shah, 1822–1887*. London: Hurst, 2014, 288 pp.
- Mahato P. P., *Performing Arts of Jangalmahal and Jharkhand*. Kolkata: Purbalok Publication, 2013, 135 pp.
- Pani J., ‘Chhau Dances of Mayurbhanja’, *Marg*, 1968, vol. 22, no. 1: *Chhau Dances of India*, pp. 31–45 + 41 ill.
- Pani J., ‘Chhau — A Comparative Study of Sareikela and Mayurbhanj Forms’, *Sangeet Natak: Journal of The Sangeet Natak Akademi*, 1969, no. 13, pp. 35–45.

- Patnaik D. N., 'The Chhau Dance of Mayurbhanj: II', *Sangeet Natak: Journal of The Sangeet Natak Akademi*, 1998, no. 127–128, pp. 59–74.
- Rousseleau R., 'Village Festival and Kingdom Frame', Carrin M., Guzy L. (eds.), *Voices from the Periphery: Subalternity and Empowerment in India*. London: Routledge, 2012, pp. 132–154. doi: 10.4324/9781003157922-6.
- Samaddar R., *Memory, Identity, Power: Politics in the Junglemahals, 1890–1950*, 2nd ed. New Delhi: Orient Blackswan, 2013, 328 pp.
- Sen A. K., *Indigeneity, Landscape and History: Adivasi Self-Fashioning in India*. London: Routledge, 2019, 240 pp.
- Skoda U., Pati B. (eds.), *Highland Odisha: Life and Society beyond the Coastal World*. Delhi: Primus Books, 2017, 282 pp.
- Vasyayan M. K., *Some Aspects of Cultural Policies in India*. Paris: UNESCO, 1972, 105 pp. (Studies and Documents on Cultural Policies, 1969–1987).

Иллюстрации к статье Светланы Рыжаковой



Ил. 1. Ученики гуру Шашадхара Ачарьи (Пулькид Гупта и др.) демонстрируют основные движения на семинаре по чхау в Дели. Фотография Светланы Рыжаковой, 2011 г.



Ил. 2. Гуру Кедар Натх Саху демонстрирует позу из танца «Маюр» («Павлин»). Фотография из фондов Академии Сангит Натак (SNA, Нью-Дели) и коллекции Малая Саху, 1972 г. Публикуется с любезного разрешения SNA и М. Саху



Ил. 3. Трилочан Моханта,
танцор чхау из Барипады,
на мастер-классе
в студии «Садхья», Нью-Дели.
Поза Шивы-Натараджи.
Фотография Светланы Рыжаковой,
2018 г.



Ил. 4. Выступление труппы чхау Пурулиа на празднике в деревне Нондуграм по приглашению организации “Banglanatakdotcom”. Финальная сцена: богиня Дурга побеждает Махисасуру. Фотография Светланы Рыжаковой, 2015 г.



Ил. 5. Дхунда Махато, танцор чхау из деревни Балигара района Пурулиа, штат Западная Бенгалия. Фотография Светланы Рыжаковой, 2013 г.



Ил. 6. Принц Браджендра Нараян Сингх Део в танце «Патака». Фотография из коллекции Малая Саху, 1941 г. Публикуется с любезного разрешения М. Саху



Ил. 7. Танец «Сабар» («Охотник»), исполняемый Ганешем Чандрой Махато, учеником Кедара Натха Саху. Фотография из коллекции Малая Саху, 1986–1987 гг. Публикуется с любезного разрешения SNA и М. Саху



Ил. 8. Танец Радхи и Кришны в исполнении Биджая Саху и Баджендры Паттнайка. Фотография из коллекции Малая Саху, Дели, 1980 г. Публикуется с любезного разрешения М. Саху



Ил. 9. Дуэт «Хара-Парвати»
в исполнении Дева Нараяна
Сингха и Рави Шанкара
Сатпати. Фестиваль
«Театральный Олимп»,
Нью-Дели.
Фотография Светланы
Рыжаковой, 2018 г.



Ил. 10. Танец «Маюр»
(«Павлин») в исполнении
Юдхитхира Махато.
Фестиваль «Театральный
Олимп», Нью-Дели.
Фотография Светланы
Рыжаковой, 2018 г.