

Feller Jetavallabhula D. Ranayajña: the Mahābhārata War as a Sacrifice // J.E.M. Houben and K.R. van Kooj (eds.). Violence Denied: Violence, Non-Violence and Rationalization of Violence in South Asian Cultural History. Leiden, 1999. P. 69–103.

Hiltebeitel A. The cult of Draupadī. 1. Mythologies: From Gingee to Kurukshetra. Delhi, 1991.

Hiltebeitel A. Rethinking India's Oral and Classical Epics: Draupadī among Rajputs, Muslims and Dalits. Chicago; London, 1999.

Kaushal M. (ed.). Chanted Narratives: The Living 'Katha-Vachana' Tradition / Ed. by M. Kaushal. New Delhi, 2001.

Turner R.L. A Comparative Dictionary of the Indo-Aryan Languages. Fasc. I–XI. London, 1962–1966.

Sax W.S. (ed.). The Gods at Play: Līlā in South Asia. New York; Oxford, 1995.

Sax W.S. The Pandav Lila of Uttarakhand // Chanted Narratives: The Living 'Katha-Vachana' Tradition / Ed. by M. Kaushal. New Delhi, 2001. P. 165–174.

Sax W.S. Dancing the Self: Personhood and Performance in the Pandav Lila of Garhwal. New York; Oxford, 2002.

Schechner R. Performative Circumstances: From the Avant Garde to Ramlila. Calcutta, 1983.

К. М. Воздиган

Народные росписи Митхилы: вчера, сегодня, завтра

Традиционные росписи региона Митхила (штат Бихар, Северо-Восточная Индия) известны во всем мире как специалистам-индологам, так и любителям индийского искусства. В наши дни характерные аляповатые яркие картинки, выполненные на бумаге, можно купить практически в любой сувенирной лавке Индии, их выставки с успехом проходят во многих странах мира, а некоторые народные художницы, работающие в этом стиле, получили широкое признание не только в своей стране, но и за ее пределами. Однако так было не всегда: росписи Митхилы, как и настенные народные и племенные росписи других регионов Индии, имеют ритуальное происхождение, и первоначально их нанесение было связано с проведением свадебного обряда или других ритуалов жизненного цикла, коммерческий потенциал этого искусства был раскрыт только во второй половине XX в.

В самом начале необходимо отметить, что в нашей стране этот вид народного творчества известен как *мадхубани*, однако название «росписи Митхилы» представляется более точным. Мадхубани — это город и административный округ, но традиция нанесения росписей восходит к культурной традиции региона Митхила в целом, а этот регион простирается далеко за пределы города или округа. Историческая Митхила включает в себя округа Дарбханга, Мадхубани, Бхагалпур, Сахарса и Пурнеа в Северном Бихаре и несколько округов Непала [Rekha 2010]. Тем не менее оба термина являются приемлемыми и в англоязычных источниках используются наравне.

Традиционно росписями покрывали стены *кохбар-гхара* — покоя новобрачных в доме невесты, в котором молодая пара проводила первые дни со-

вместной жизни. В центре основной росписи находилась композиция из семи мандал в виде лотосов с листьями, окруженных геометрическими фигурами и изображениями как божеств, призванных освятить своим присутствием свадебное торжество, так и самих супругов (как правило, изображались в нижнем правом углу). Кроме того, неизменными элементами были символы плодородия и процветания, такие как лотос (символ женской фертильности), бамбук, попугай (вахана Камы, бога любви), павлин, змея, черепаха, слон и т.д., ведь целью расписывания кохбар-гхара было обеспечение счастливого, процветающего брака путем обретения здорового потомства как лучшей награды и оправдания физического союза мужа и жены [Madhok 2005]. Подобно росписям ратхва и некоторым другим ритуальным племенным росписям, мадхубани долгое время оставались временными и анонимными — когда изображение тускло, стену белили и наносили новую картину в ходе ритуалов, приуроченных к следующей свадьбе. Здесь важно отметить, что росписи Митхилы традиционно выполнялись только женщинами двух высших каст региона — брахманками и каястха, а ритуалы, в рамках которых они создавались, имеют коннотации с текстами дхармашастр и попадают в Великую традицию индуизма. Но практика их нанесения, повод (обряды жизненного цикла), ход ритуалов и визуальная форма выражения аналогичны племенным [Chaitanya 1994: 95], например росписям санталов, варли или ратхвов, и говорят о фактической принадлежности описываемых ритуалов к Малой традиции.

Нанесение росписей традиционно являлось исключительно женским занятием. Композиция и схема каждой росписи кохбар-гхара создавались наиболее опытной женщиной в семье при помощи младших женщин и девушек 12–17-ти лет [Madhok 2005]. После консультации со жрецом — *пурохитой*, назначавшим благоприятную дату начала ритуала, роспись главной (восточной) стены кохбар-гхара начиналась с нанесения в ее центре точки красного цвета — стержня всей будущей композиции. Церемонию определения центра (*tip lagavaichi*) могла провести лишь благополучная в браке замужняя женщина; обычно это делала глава группы художниц (конечно, в том случае если она не была вдовой) [Там же]. Как пояснила прославленная художница Ганга Деви, эта центральная точка «как зернышко, из которого пускает ростки лотос, постепенно разрастаясь по всему пруду» [Davis 2008: 81]. Само слово *kohbar*; по одной из версий, означает «узор из лотосов». Впрочем, согласно другой точке зрения, «кохбар» восходит к слову *gobar* — коровий навоз [Madhok 2005]. Навоз — одна из священных для индуизма очищающих субстанций, и, как можно предположить, такое название подчеркивает высокую степень ритуальной чистоты этого помещения. В любом случае на первом плане находится идея плодородия; по этой же причине, исполняя роспись, художницы старались заполнить всю поверхность без пробелов, которые ассоциировались с бесплодием [Там же].

Помимо кохбар-гхара росписями покрывали и другие помещения, например на стенах кухни изображали семейные божества, на стене за кухонной двер-

рю — богиню Дургу в честь ее ежегодного праздника, а также расписывали помещение веранды, где собираются гости свадебного торжества, и домашний алтарь [Chaytanya 1994: 96].

В отличие от некоторых других видов народного и племенного искусства история изучения росписей Митхилы началась еще в 1934 г., когда британский колониальный служащий Уильям Арчер, отправленный в Бихар для помощи в ликвидации последствий землетрясения, обнаружил, что стены домов местных жителей покрыты затейливыми узорами, невиденными им ранее. Обнаружив росписи в округе Пурнеа, в начале 1940-х годов он посетил округа Дарбханга и Мадхубани. Впрочем, упоминание о существовании в Бихаре традиции расписывания стен жилища в связи с ритуалами, посвященными свадебному торжеству, встречается и ранее: уже в 1927 г. в статье, опубликованной в журнале Азиатского общества Бенгалии ее автор Калипада Митра, описывая свадебные обычаи касты каястха в Бихаре, вскользь говорит о том, что кохбар-гхар — свадебный покой новобрачных в доме невесты — бывает украшен напольными и настенными рисунками, которые женщины выполняют кончиками пальцев [Mitra 1927: 428]. Митра, однако, не описывает ритуального значения этих росписей, которые он называет *алипана* (*alipana*), лишь упоминая об их присутствии в кохбар-гхаре. В наши дни термином «алипана» (или «арипана») называют намеренно недолговечные напольные росписи, состоящие из геометрических узоров и создаваемые окказионально по различным случаям. Арипана могут находиться как внутри помещений, так и перед входом в жилище.

Что касается Арчера, то статья, опубликованная им в 1949 г. в журнале «Марг», вызвала огромный интерес у исследователей самого разного профиля, именно она и «открыла» миру росписи мадхубани, ранее остававшиеся неизвестными за пределами Митхилы. Между тем традиция создания таких росписей как части свадебного ритуала в регионе насчитывает как минимум несколько столетий — первые не прямые ссылки на их существование, по некоторым данным, относятся к XIV в. [Rekha 2010]. Мадхубани, разумеется, оставались анонимными и не осознавались их создательницами как искусство — это была всего лишь часть повседневных ритуалов. Именно Арчер был первым, кто стал рассматривать мадхубани с точки зрения собственно произведений искусства, а с его подачи росписями заинтересовались как специалисты, так и представители государственной власти.

Исследователи отмечают, что росписи Митхилы все же не выходили за пределы домашнего ритуального пространства вплоть до 1955 г., когда индийский исследователь и дизайнер Упендра Махаратхи организовал выставку в Музее народного искусства в г. Патна. Эта выставка привлекла внимание чиновников из Всеиндийского Совета по ремеслам, и именно ее можно в каком-то смысле считать датой рождения росписей мадхубани как коммерческого продукта [Thakur 2007: 442]. Дальнейшая трансформация росписей Митхилы из ритуального искусства в искусство народное, а из народного — в один из видов современного изобразительного искусства происходила стремительными темпами, и дата начала этих изменений точно известна исследователям.

В частности, статья Арчера в 1950-е годы привлекла внимание ученого и чиновника Пупул Джаякар, которая в 1956 г. предприняла самостоятельную поездку в Митхилу, однако была разочарована увиденным: по какой-то причине обнаружить росписи ей не удалось [Davis 2008: 85].

Однако же, когда в 1966–1967 гг. Бихар страдал от голода, вызванного сильной засухой, Джаякар, находясь на посту председателя Всеиндийского Совета по ремеслам, все же вспомнила об исследовании Арчера, предложив оригинальную схему помощи местным жителям. В рамках кампании по спасению региона местные женщины были обеспечены бумагой ручной выделки, и им было предложено зарабатывать на жизнь самостоятельно, перенося сюжеты традиционных настенных росписей на бумагу или ткань. Затея увенчалась успехом — росписи на бумаге начали пользоваться безусловной популярностью и в Индии, и в особенности за рубежом. Рисование на бумаге дало анонимным прежде авторам гораздо больше свободы выражения, чем при рисовании на стене, и наиболее одаренные художницы с конца 1960-х годов начали развивать собственный индивидуальный стиль, интерпретируя и значительно усложняя традиционные мотивы. Рисование же на стене в ритуальных целях, судя по всему, не мыслилось даже как собственно «рисование»: подобно некоторым племенным настенным росписям, процесс нанесения на стену ритуальных росписей Митхилы описывается в терминах, свойственных скорее записыванию, фиксированию — например, термин *lekhana* («запись») относится к нанесению контуров изображения. Стремительное изменение окружающей действительности последних десятилетий привело к развитию индивидуального начала в образе мыслей народных художниц Митхилы. Именно превалирование этого индивидуального момента и вывело ритуальную живопись в плоскость искусства.

В первые годы сюжеты оставались по большей части каноническими — жених и невеста, символы плодородия и процветания, упомянутые выше: лотос, бамбук, попугай и т.д. С течением времени появились и новые мотивы: эпизоды из Рамаяны и местных легенд, сцены деревенской жизни, автобиографические сюжеты, а в последние годы росписи все чаще отражают современную действительность, будь то комментарии политических действий, терроризм или, например, загрязнение окружающей среды. Видя финансовое процветание женщин, некоторые мужчины также начали рисовать мадхубани, отдавая, однако, предпочтение сугубо светским сюжетам из повседневной жизни.

Такая резкая смена сюжетов и персонажей не была обусловлена исключительно влиянием безликих внешних факторов новой эпохи: можно предположить, что у этой трансформации есть и конкретные «виновники»: в 1970-х годах индийское правительство продолжало продвигать росписи мадхубани в качестве визуального выражения духа древней культуры Индии, а Митхила была провозглашена регионом, где в чистоте сохраняются ведийские традиции и культура легендарных ариев. Именно из Митхилы, согласно «Рамаяне», была родом Сита, супруга главного героя этого эпоса, Рамы, и именно здесь разво-

рачивались некоторые эпические события. Как патетично отмечает исследователь Б. Тхакур в своей недавней статье, посвященной народной культуре Митхилы, «четыре тысячелетия Митхила являлась именем индийской культуры» [Thakur 2007: 430].

Такая активная «реклама» не могла не привлечь в регион многочисленных специалистов самого широкого профиля — антропологов, историков, арт-дилеров, документалистов. Предлагая художницам всестороннюю помощь, эти специалисты часто прямым образом форсировали означенную выше трансформацию сакрального искусства в народное — они обеспечивали мастериц материалами и идеями, а также советовали им, как следует изменить стиль и сюжетную направленность их искусства для того, чтобы оно имело большую востребованность на американском и европейском рынках.

В 1980-е годы романтизация истории региона продолжилась, и в этот период сцены из Рамаяны, еще во времена Арчера никогда не встречавшиеся в ритуальных росписях мадхубани, становятся их непременным атрибутом [Rekha 2010].

Традиция нанесения фрагментов росписей на бумагу существовала, по некоторым свидетельствам, еще до начала массовой поддержки мастериц со стороны государства и приезжих специалистов, однако такие зарисовки делались в сугубо утилитарных целях: когда девушка, выходя замуж, покидала родной дом, в качестве приданого ей давали фрагменты росписей на бумаге с образцами лучших узоров, служившие «шпаргалками», ведь, несмотря на существование единого канона, второстепенные детали могли варьироваться от местности к местности. В доме мужа молодая женщина изучала новые узоры, дополняя их мотивами, свойственными ее собственной семье, и таким образом обеспечивалось обогащение и сохранение традиции. Однако в целом женщины предпочитали рисовать по памяти, а не пользоваться бумажными моделями. Арчер писал П. Джаякар в середине 1950-х годов: «Я не уверен, удастся ли вам собрать образцы росписей на бумаге. В мое время они встречались редко, и я думаю, что обычной практикой для женщин является все же рисование по памяти вместо использования бумажных моделей. Но не будет никакого вреда, если вы спросите об этом — возможно, вам повезет найти семьи, в которых такие бумажные модели сохранились и которыми они смогут с вами поделиться» (цит. по: [Madhok 2005]).

Несмотря на то что некоторые исследователи (впрочем, крайне немногословно) свидетельствуют о сохранении и существовании в наши дни традиции расписывания стен домов региона с ритуальными целями [Chaytanya 1994; Madhok 2005], неизбежное дальнейшее размытие сакральной функции росписей мадхубани не вызывает сомнения. Росписи Митхилы, ранее создаваемые только женщинами двух высших каст, сегодня служат источником дохода мужчинам, как было отмечено выше, и неприкасаемым, последних даже специально обучают рисованию, для того чтобы они смогли заработать себе на жизнь: они уже выработали собственные стили, получившие название *годана*

и *гобар*. Образцы росписей мадхубани с 1970-х годов с успехом выставляются во многих странах мира. В конце 1980-х — начале 1990-х годов был создан целый музей, посвященный росписям мадхубани, — это Музей искусства Митхилы в префектуре Ниигата в центральной части Японии. Стараниями сотрудников музея и лично его директора Токио Хасегавы наиболее одаренные художники приглашаются на стажировку в музей на срок от трех месяцев до года и обеспечиваются всем необходимым для творчества. Результаты труда пополняют фонды музея либо отправляются на продажу, а все доходы передаются народным мастерицам. В наши дни в собрание музея входят также образцы племенного искусства, например росписи варли [Rekha 2010].

Как мы видим, на протяжении всей истории изучения мадхубани многочисленные исследователи и государственные деятели не только влияли на формирование представлений о росписях Митхилы, но и в какой-то степени оказались причастны к их рождению как народного искусства. В наши дни многие народные художницы и художники стали профессионалами — рисование действительно превратилось в их профессию и основное ремесло. То, что они создают, перестает быть народным искусством и мало-помалу становится в полном смысле этого слова искусством изобразительным (что по-английски емко звучит как *fine art*).

Ритуальный «лотосовый пруд» в условиях стремительно меняющейся современной жизни неизбежно уходит в прошлое, а росписи региона Митхила, находившегося еще сравнительно недавно в условиях относительной изоляции благодаря географическому положению, перестают быть, по выражению Н.Р. Гусевой, «сакральной ветвью декоративного искусства» [Гусева 1982: 124], с успехом найдя свое место в качестве доходной статьи индийского экспорта.

Библиография

- Гусева Н.Р. Художественные ремесла Индии. М., 1982.
- Chaitanya K. A history of Indian painting. Vol. 5. New Delhi, 1994.
- Davis R.H. From the Wedding Chamber to the Museum: Relocating the Ritual Arts of Madhubani // What's the use of Art?: Asian visual and material culture in context. University of Hawaii Press, 2008. P. 79–99.
- Madhok P. The interplay between Marriage, Ritual and Art in Mithila // The Virginia Review of Asian Studies. Vol. VIII. 2005. P. 227–241. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vcas.wlu.edu/> — 25.12.2010.
- Mitra K. Marriage customs in Behar // Journal of the Asiatic Society of Bengal. Vol. XXIII. 1927. No 3. P. 419–448.
- Rekha N. From folk art to fine art: changing paradigms in the historiography of Maithil painting // Journal of Art Historiography. No 2, June 2010. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gla.ac.uk/media/media_152490_en.pdf/ — 25.12.2010.
- Thakur B., Singh D.P. and Tuntun Jha. The Folk Culture of Mithila // City, Society, and Planning: Essays in Honour of Professor A.K. Dutt, Vol. 2. New Delhi, 2007. P. 422–447.