

К. М. Воздиган

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО МАДХУБАНИ И МАЛАЯ ТРАДИЦИЯ ИНДУИЗМА

Народное искусство мадхубани, возникшее в регионе Митхила, расположенном в северной части современного штата Бихар, в наши дни представляет собой, пожалуй, одну из наиболее известных на Западе изобразительных традиций Индии. В последние десятилетия мадхубани часто преподносится как дошедшее из глубины веков в первозданной чистоте искусство древних ариев, а сюжеты росписей невозможно представить себе без божеств вишнуитского круга, главным образом персонажей эпического повествования о Раме. При этом всячески подчеркивается связь региона Митхила (в древности — Видеха) с героями эпоса «Рамаяна», фиксированный текст которого, известный практически всем жителям Индии, неизменно ассоциируется с «чистым», «санскритским», «высоким» индуизмом. Однако уже визуально искусство мадхубани весьма отличается от рафинированных образов монументального искусства и обнаруживает внешнее сходство с сакральными племенными росписями, создаваемыми в рамках небрахманических автохтонных культов. Эта парадоксальная амбивалентность росписей мадхубани обязывает нас подробнее обратиться к вопросу так называемых уровней традиции индуизма.

Как известно, индуизм — весьма сложное, комплексное явление, и назвать его религией в традиционном, обычно распространяемом на авраамические религии, понимании весьма проблематично. Скорее, он представляет собой амальгаму различных верований и культовых практик [1], а его чрезвычайный полиморфизм позволяет легко инкорпорировать отдельные элементы племенных верований, органично встраивая их в систему индуистского мировоззрения. Ведущие ученые-индологи ведут непрекращающиеся споры на этот счет, однако конечной единой концепции не выработано по сей день. Индуизм не имеет ни четко идентифицируемой фигуры основателя, ни общей доктрины, суммирующей весь комплекс верований, ни оформленной институциональной структуры, организующей и регулирующей деятельность адептов, и вместо того, чтобы настаивать на вере в единого бога, он позволяет верить в существование множества, или вовсе ни одного [2, p. 50].

Теории интерпретации индуизма, разработанные западными учеными, а также различные «видовые» категории, считающиеся характерными для индуизма, например, «популярный индуизм», «храмовый индуизм», «племенной индуизм» и т. д., демонстрируют, как он многолик и как много затруднений вызывает его изучение [2, p. 53]. «Попытка осмысления индуистского мировоззрения с единственной последовательной точки зрения означает пренебрежение тем фактом, что не существует предпочтительной точки зрения для взгляда на вещи. “Объективная” непредвзятая точка зрения — миф, который дорог западной науке, а не индуистскому миру» [3, p. 306].

Мы остановимся подробнее на теории об уровнях традиции индуизма: Великой (Great) и Малой (Little); подтверждение правомерности этой теории, разработанной в 50-е годы Р. Редфилдом и М. Сингером, обнаруживается на индийском материале.

Действительно, существует так называемый санскритский индуизм, связанный с традицией священных санскритских текстов, и народный индуизм, «вербализованный на местных языках, наполненный небрахманическими культами и ритуалами» [4, с. 130] и не верифицированный священными текстами. Великая традиция понимается, таким образом, как санскритская, брахманическая, в большой степени гомогенная, распространенная во всей Южной Азии; народные же религии и секты понимаются как принадлежащие к Малой традиции. Такое понимание «уровней» индуизма впервые было предложено М. Шринивасом в 1952 г.: именно он отделил «санскритский индуизм» как некую генерализованную практику верований, распространенную на всей территории Индийского субконтинента, от регионального и локального, сельского индуизма. В индийской традиции существует отличие между категориями *śāstric* (относящегося к шастре, брахманической доктрине) и *laukik* (относящегося к *loka*, здешнему миру), или марги и деши, соотносимое с корреляцией между высшей Дхармой и местной дхармой (дхарма и дешадхарма), санскритом и пракритом, умиротворенными, благоприятными божествами (*saumya*) и лютыми, свирепыми (*ugra*). Правда, касательно божеств Г.-Д. Зонтхаймер отмечает, что подобные характеристики «низших» божеств могут быть неприемлемы для их адептов, для которых *ugra* подразумевает «могущество», «силу», «благородство» [3, р. 306].

Несмотря на все различия, оба «уровня» индуизма — Великую и Малую традиции — нельзя понимать как разные религии, скорее, обе этих вариации дополняют друг друга в рамках исторически непрерывного динамического процесса. Таким образом, санскритский и народный индуизм находятся в постоянном процессе адаптации и демаркации [5, р. 25].

Это углубляет понимание процесса санскритизации, которое было также разработано М. Шринивасом. В процессе санскритизации небрахманические группы населения и низкие касты воспринимают брахманско-санскритские обычаи (вегетарианство, поклонение коровам, отказ от алкоголя, поклонение санскритским божествам и т. п.) в целях обретения более высокого статуса, по выражению М. Шриниваса, «санскритизируя свой ритуал и пантеон». Е. Н. Успенская подчеркивает, что санскритизация носит системный характер, и отмечает: «...можно говорить, что брахманическая санскритизация носила щадящий характер, она не искореняла добрахманические культуры и даже многое из них заимствовала» [6, с. 160], в отличие от некоторых примеров христианизации или исламизации. Процесс санскритизации, таким образом, не является односторонним. Идентификация локального, местного божества с универсальным индуистским представляет собой один из основных инструментов санскритизации. Если раннее неиндусское божество обретает санскритское имя и ему начинают поклоняться согласно чистому брахманическому ритуалу, это может произойти как «снизу», в целях повышения статуса божества и, как следствие, круга его почитателей, так и «сверху», с целью вовлечения данной группы населения и культа в орбиту санскритской традиции. Также имеют место культурные процессы, ведущие к экспансии брахманической религии в небрахманические общества, сопровождающиеся парохиализацией, популяризацией, тривиализацией санскритского индуизма, либо же его политизацией и вестернизацией [5, р. 27]. «Санскритизация есть механизм социализации племенной периферии... в кастовом обществе в такой же степени, как механизм социальной мобильности внутри кастовой системы. Санскритизация — универсальный метод, действующий и внутри кастового общества, и на его границах» [4, с. 128].

В соответствии с индийским традиционным представлением, в науке теперь принято разделять индийское искусство на «марги» (классическое) и «деши» (народное). Марги, или монументальная традиция, имеющая корни в текстах Шильпа-шастр, процветала при дворах правителей под их высочайшим покровительством, деши — на деревенских ярмарках и народных праздниках. Несмотря на отмеченное выше постоянное взаимодействие и взаимовлияние традиций марги и деши, освященные шастрами (т.е. брахманическими текстами, чей авторитет признавался на всей территории Индии вне зависимости от локальных особенностей традиции) виды художественного творчества (марги) долгое время оставались привилегией элиты [7, р.45]. Во многом это обусловлено и тем, что анонимные авторы племенного и народного искусства не рассматривали свои произведения как образцы понятного и интересного всем индийцам искусства, выполняя росписи исключительно в ритуальном контексте собственной этнической традиции. Мадхубани, вероятно, является первой народной изобразительной традицией Индии, которая получила признание в ориентированных на европейскую традицию слоях интеллектуальной элиты и интеллигенции как внутри страны, так и, прежде всего, за ее пределами.

Искусство ритуальных росписей Митхилы — региона в штате Бихар, расположенного в Северо-Восточной Индии, в отечественной историографии более известно как мадхубани, представляет в вышеизложенном контексте определенный интерес. Вполне устоялось мнение, что росписи впервые были обнаружены британским служащим Уильямом Арчером в 1934 г., когда он отправился в округ Мадхубани для оказания помощи при устранении последствий землетрясения. На одной из стен разрушенного дома он случайно увидел необычные изображения. Однако, пожалуй, первое упоминание о существовании в Бихаре традиции расписывания стен жилища в связи с ритуалами, посвященными свадебному торжеству, встречается 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 [8, р.428]. Сам Митра, однако, не описывает ритуального значения этих росписей, которые он называет *алипана* (*alipana*), лишь упоминая об их присутствии в освященном пространстве кохбар-гхара. В наши дни термином «алипана» (или «арипана») называют намеренно недолговечные напольные росписи, состоящие из геометрических узоров и создаваемые окказионально по различным ритуально существенным 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. Арчер был первым, кто стал рассматривать мадхубани как собственно произведения народного искусства, и вслед за ним росписями заинтересовались как специалисты, так и представители государственной власти. С легкой руки Арчера уже спустя два десятилетия в регион стали регулярно приезжать различные специалисты — антропологи, арт-дилеры, историки и документалисты, — способствовавшие немалой популяризации этого искусства. Предлагая художницам всестороннюю помощь, они часто прямым образом форсировали трансформацию сакрального искусства в народное, обеспечивая мастериц материалами и идеями, а также советуя, как следует изменить

стиль и сюжетную направленность их искусства для того, чтобы оно имело большую востребованность на американском и европейском рынках. Впрочем, 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 [9, р. 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.

Традиционно росписи мадхубани носят ритуальный характер и наносятся в ходе обрядов, приуроченных к свадебному торжеству, на специально подготовленную поверхность главной стены кохбар-гхара — свадебного покоя в доме невесты (рис. 1). Имеются свидетельства того, что подобная традиция имеет долгую историю бытования и является частью свадебной церемонии в Митхиле на протяжении как минимум нескольких столетий, первые не прямые ссылки на существование росписей обнаруживаются еще в XIV в [1]. Фигуры некоторых региональных божеств также наносятся по случаю посвященных им праздников.



Рис. 1. Мадхубани на стене кохбар-гхара в доме невесты

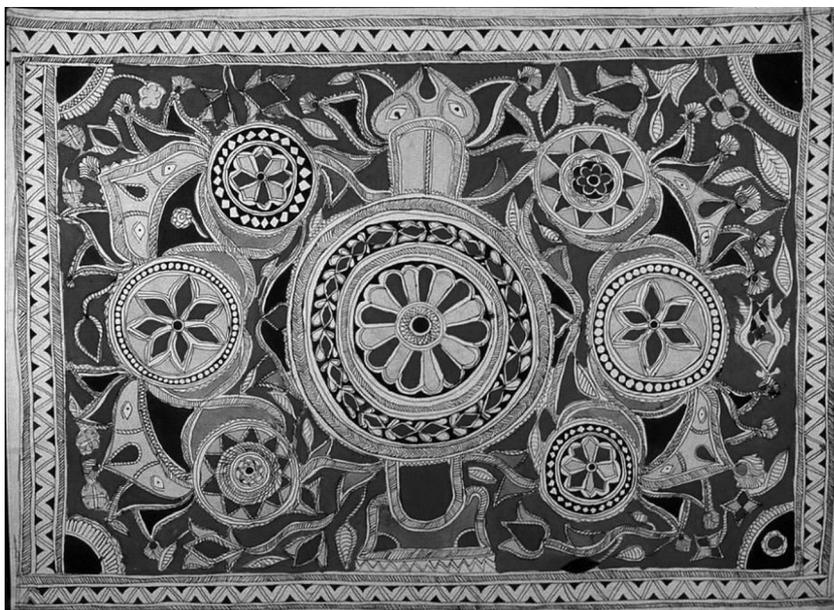


Рис. 2. Анонимная роспись мадхубани в традиционном стиле, выполненная на бумаге

Росписи кохбар-гхара состоят из семи мандал, окруженных антропоморфными фигурами, растительным и геометрическим орнаментом (рис. 2). Некоторые из персонажей — локальные индуистские божества, кроме того обязательно присутствуют неантропоморфные божества и духи (например, Солнце и Луна), изображаемые с целью привлечения их благосклонного внимания для обеспечения счастливого супружества молодых. Также обязательно присутствуют 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.

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 лет [10]. 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) [10]. Как пояснила прославленная художница Ганга Деви, эта центральная точка «как зернышко, из которого пускает ростки лотос, постепенно разрастаясь по всему пруду» [11, р. 81]. Само слово *kohbar*, по одной из версий, означает «узор из лотосов». Впрочем, согласно другой точке зрения, «кохбар» восходит к слову *gobar* — коровий навоз [10]. Коровий навоз — одна из священных для индуизма очищающих субстанций, и, как можно предположить, такое название подчеркивает высокую степень риту-

альной чистоты помещения, которое очищается этим навозом, да и подготовка стены к расписыванию состоит в ее освящении и «цементировании» составом из навоза и воды. 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.

Заслуживает внимания тот факт, что в целом в Индии именно *племенная религия* во многих случаях характеризуется отсутствием иконографических изображений божеств, а ритуалы отправляются племенным жрецом, общающимся с божеством напрямую. Бесчисленные сельские богини не имеют иконографического образа (мурти), и трон их в местах поклонения пустует, существование же разработанных антропоморфных мурти характерно для Великой традиции индуизма. Предков и связанные с ними культы не изображают в антропоморфной форме, чтобы они не «воплощались».

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. Есть также свидетельства того, что при отправлении ритуалов используется рецитация Атхарва-Веды [12, р. 209]. Таким образом, казалось бы, росписи мадхубани, соотносящиеся со священными текстами, должны принадлежать к уровню санскритского индуизма. Наиболее «растиражированные» герои росписей, отправляемых на экспорт, — персонажи великого эпоса «Рамаяна», тоже говорят в пользу принадлежности искусства Митхилы к общеиндийской Великой традиции. Связь героев легендарного произведения Вальмики и мадхубани кажется логичной и очевидной, ведь Митхила, как мы помним, фигурирует в эпосе как родина главной героини, Ситы. Однако при внимательном рассмотрении историографии мадхубани становится понятно, что дело обстоит далеко не так просто. Практика нанесения росписей, повод (обряды жизненного цикла), ход ритуалов и визуальная форма выражения здесь абсолютно аналогичны племенным [7, р. 45], добрахманическим формам культа, например, росписям санталов, варли или ратхвов, и говорят о фактической принадлежности мадхубани и сопутствующих ритуалов к сегменту Малой традиции. Общая же религиозная культовая практика, с которой соотносимы росписи мадхубани, одинакова для всех регионов Индии, где женщины, как индуски высоких каст, так и представительницы племен украшают стены и полы своих жилищ изображениями, исполненными ритуального значения. Подобно росписям племен ратхва, варли и саора и некоторым другим ритуальным племенным росписям, мадхубани до самого начала их коммерциализации оставались временными и анонимными — когда изображение тускнело, стену белили, и наносили новую картину в ходе ритуалов, приуроченных к следующей свадьбе. Сходство народного искусства Митхилы и общей племенной изобразительной традиции очевидно по многим параметрам, и весьма вероятно, что и мадхубани тоже берет начало в племенных добрахманических верованиях и культовых традициях. При этом, являясь по сути народной, традиция мадхубани всегда находилась в близком контакте с классической культурой и частично восприняла в конечном итоге пантеон последней, а композиция и сюжетный ряд заметно усложнились по сравнению с традиционными росписями с изображением «лотосового пруда»: это особенно хорошо заметно в сюжетной специфике росписей. Эпизоды из Рамаяны, считающиеся сегодня исконно присущими мадхубани сюжетами, появились лишь с тече-

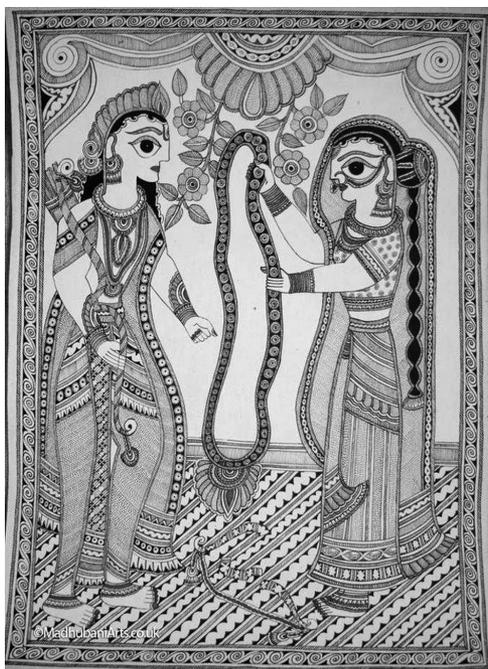


Рис. 3. Сваямвара Ситы. Современный рисунок по мотивам «Рамаяны»

нием времени, поскольку многочисленные арт-дилеры хорошо знали, какие сюжеты будут лучше понятны европейскому потребителю, а значит и востребованы на западном рынке. В первые годы после «открытия» мадхубани героини эпопеи о Раме совсем не появлялись в качестве персонажей росписей Митхилы, а 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 также имело место форсированное позиционирование и романтизация истории Митхилы как региона, где традиции индуизма сохраняются в первозданной неприкосновенной чистоте (этому способствовал в первую очередь отмеченный выше факт: именно отсюда была родом героиня эпоса Сита, супруга Рамы, и именно здесь разворачивались некоторые эпические события). Н. Рекха отмечает, что сцены из «рамаяны», еще во времена Арчера никогда не встречавшиеся в ритуальных росписях мадхубани, становятся их неизменным атрибутом уже к началу 1980-х годов (рис. 3) [1]. По прошествии тридцати лет не только в рекламных проспектах, но даже в научной и научно-популярной литературе иногда встречаются упоминания о том, что сюжеты о Раме являются традиционными и изначальными для росписей Митхилы, а героини «рамаяны» перечисляются среди неизменных их персонажей.

Как патетично отмечает исследователь Б. Тхакур в своей недавней статье, посвященной народной культуре Митхилы, «четыре тысячелетия Митхила являлась именем индийской культуры» [9, p. 430].



Рис. 4. Народная художница и ее произведения

Мифологизация и романтизация искусства Митхилы утвердилась в 60-е годы. Когда в 1966–1967 гг. Бихар страдал от голода, вызванного сильной засухой, чиновник из Всеиндийского Совета по ремеслам Пупул Джаякар предложила 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 (рис. 4). 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 60-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 собственно 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. Затем, с появлением действительно талантливых художниц, разработавших собственный самобытный стиль, в круг сюжетов были включены и совсем новые мотивы: эпизоды из местных легенд, сцены деревенской жизни, автобиографические сюжеты. В последние годы росписи все чаще отражают современную действительность и в сущности представляют собой публицистические комментарии политических событий, террористических действий или, например, агитацию против загрязнения окружающей

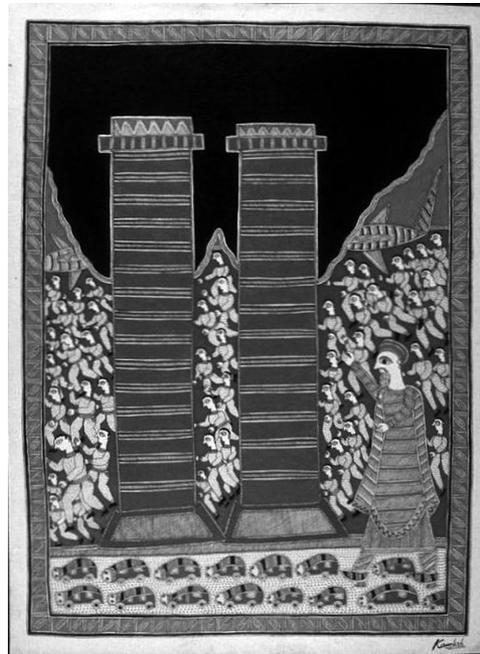


Рис. 5. Отражение актуальных событий в искусстве Митхилы: теракт во Всемирном торговом центре и Усама бен Ладен

среды (рис. 5, 6). Видя финансовое процветание женщин-художниц, некоторые мужчины также начали рисовать мадхубани, отдавая, однако, предпочтение сугубо светским сюжетам из повседневной жизни. В самые последние годы имеет место также практика приобщения неприкасаемых кастовых групп к производству росписей мадхубани: их специально учат рисованию в рамках программы обеспечения занятости.



Рис. 6. Рисунок мадхубани на тему глобального потепления

Сегодня росписи *мадхубани* характеризуются, таким образом, жанровыми и стилистическими особенностями «народного искусства» и однозначно соотносятся с Малой традицией индуистской культуры. К несанскритским уровням индуизма изначально принадлежали и те культы и ритуалы, к которым восходят нынешние рисунки мадхубани. В результате внешнего стимулирующего воздействия со стороны популяризаторов, коммерческих дельцов и чиновников стремительно произошла вестернизация и популяризация этого вида искусства. Одним из инструментов популяризации и десакрализации древнего ритуального искусства стало искусственное придание мадхубани романтического флера неиспорченного чуждыми влияниями оригинального «высокого» искусства, позиционирование его как существующего с эпических времен, воспроизводящего традиции и ритуалы древних ариев в первозданной чистоте и природно связанного с произведением Великой традиции индуизма — знаменитым эпосом «Рамаяна».

Литература

1. *Rekha N.* From folk art to fine art: changing paradigms in the historiography of Maithil painting [Электронный ресурс] // Journal of Art Historiography. N 2. June 2010. URL: [http://www.gla.ac.uk/media/media_152490_en.pdf/](http://www.gla.ac.uk/media/media_152490_en.pdf) (дата обращения: 23.10.2011).
2. *Reddy P. K. M., Syamalamma K.* Conception and Misconception: Understanding Hinduism in Canada and South Asia // Asia-Pacific Journal of Social Sciences. Vol. 1 (2). July-Dec 2009. P. 48–71.
3. *Sontheimer G. D.* Hinduism: the five components and their interaction // Hinduism Reconsidered. New Delhi, Manohar, 2001. P. 305–324.
4. *Успенская Е. Н.* Брахманическая геополитика и «санскритизация» // Asiatica. Труды по философии и культурам Востока. Вып. 4. СПб., 2010. С. 119–144.
5. *Michaels A.* Hinduism: past and present. Princeton University Press, 2004. 456 p.
6. *Успенская Е. Н.* К вопросу о природе индийской касты // Журнал социологии и социальной антропологии. 2009. № 3. С. 150–171.
7. *Chaitanya K.* A history of Indian painting. New Delhi, 1994. Vol. 5. 330 p.
8. *Mitra K.* Marriage customs in Behar // Journal of the Asiatic Society of Bengal. Vol. XXIII. 1927. N 3. P. 419–448.
9. *Thakur B., Singh D. P., Tuntun Jha.* The Folk Culture of Mithila [Электронный ресурс] // City, Society, and Planning: Essays in Honour of Professor A. K. Dutt. Vol. 2. New Delhi, 2007. P. 422–447.
10. *Madhok P.* The interplay between Marriage, Ritual and Art in Mithila // The Virginia Review of Asian Studies, Vol. VIII. 2005. P. 227–241. URL: <http://vcas.wlu.edu/> (дата обращения: 23.10.2011).
11. *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.
12. *Elgood H.* Hinduism and the religious Arts. London; New York, Cassel, 1999. 246 p.

Статья поступила в редакцию 14 марта 2012 г.