С. И. Рыжакова
ORCID: 0000-0002-8707-3231
✉ *sryzhakova@gmail.com*
Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН (Россия, Москва)

Хаста, мудра, винийога. Жесты рук в индийской культуре: проблемы происхождения и порождения смыслов

Аннотация. Жестикуляция — одна из важнейших отличительных элементов индийской экспрессивности вообще и исполнительской культуры в частности. Однако почти всегда она существует в определенной системе и подчиняется нормам. В статье исследуется жест как сложная культурная категория индийской культуры, соединяющая область телесных поз, движения и область смыслов. В центре внимания находятся системы жестикуляции, прежде всего жестов рук, в которых существуют своего рода «словари», «глоссарии» символических жестов (*хаста-мудра*) и «грамматики» — навыки их использования (*винийога*) для создания художественного текста, для реализации драматического сюжета. Ставятся вопросы происхождения и порождения смысла в рамках индийских сценических искусств. Анализируются понятия *мудра* и *хаста* в рамках ритуала и исполнительских искусств — театра и танца. Автор разводит и описывает два способа использования жестов рук — как знака и как символа. Выявляются модели, лежащие в основе практики использования жестов.

Ключевые слова: жесты, индийское исполнительское искусство, танец, драма, ритуал

Благодарности. Публикуется в соответствии с планом научно-исследовательских работ Института этнологии и антропологии РАН. Полевой материал собран в рамках работы С. И. Рыжаковой над проектом «Одержимость, служение, лицедейство: о границах и взаимосвязи индивидуального транса, религиозного почитания и художественного начала в индийских артистических традициях», грант РФФИ № 18-09-00389.

Для цитирования: *Рыжакова С. И. Хаста, мудра, винийога.* Жесты рук в индийской культуре: проблемы происхождения и порождения смыслов // Шаги/ Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 216–238. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-216-238.

Статья поступила в редакцию 28 декабря 2018 г.
Принято к печати 3 марта 2019 г.

© С. И. РЫЖАКОВА

Shagi / Steps. Vol. 5. No. 4. 2019
Articles

S. I. Ryzhakova
ORCID: 0000-0002-8707-3231
✉ *sryzhakova@gmail.com*
Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Science (Russia, Moscow)

Hasta, mudra, viniyoga. Hand gestures in Indian culture: Problems of origin and generation of meaning

Abstract. Gesticulation is one of the most important distinguishing features of Indian expressiveness in general, and performing culture in particular. Expressiveness is characteristic of all Indian public life, and it is most clearly manifested in rituals, performances, demonstrations, in public actions of both one person and whole groups. The article explores the gesture as a complex cultural category in Indian culture, connecting the area of bodily postures, movements with the domain of meanings. The focus is on gesturing systems, above all, hand gestures, in which there are a kind of "dictionaries" or "glossaries" of symbolic gestures (*hasta-mudra*) and a "grammar" — the skills of using them (*viniyoga*) to create an artistic text, to implement a dramatic plot. Questions are posed regarding the origin and generation of meaning within the framework of Indian theatrical arts. The concepts of *mudra* and *hasta* are analyzed in the situation of ritual and performing arts, theater and dance. The author describes two ways of using hand gestures — as a sign, and as a symbol. The patterns underlying the practice of using gestures (*viniyoga*) appear to be the main point that prescribes the making of meaning. The author comes to the conclusion that the domain of mastering the art of gesture in Indian performing culture is an extremely old and well-structured discipline. It achieved the greatest integrity and harmony in Hindu rituals, primarily in Tantric rites. Here, the term *mudra* was formed and began to be applied systematically (along with such terms as *tantra*, *yantra*, *mantra*, which possessed special meaning in Tantric practices). It has two meanings — both the position of the whole body and the gesture of hands. At the same time, in many respects independently (although in some cases, apparently, not without interconnection), a "grammar" took shape in the field of theatrical-dramatic art — gestures of the actor and dancer, — and in iconography — canonical sculptural images of gods, heroes, etc. In theatrical expression, hand gestures were originally designated by the concept of *hasta* (literally "hand"), and the system of meaningful hand gestures was called *hastabhinaya*. Over time, in all these areas, as well as in various schools and areas of yoga, the

© S. I. RYZHAKOVA

term *mudra* began to be used actively. This, among other things, turned out to be a method of sanskritization, cultural elevation, social recognition, elevation of these areas of bodily action, raising them to a level close to the ritual. In scenic practice, however, not all the gestures of the hands of an actor and a dancer are wise signs; a kind of "emancipation of gesture" lies at the basis of the formation of all abstract compositions, the meanings of which the viewer himself can freely "read".

Keywords: gestures, Indian performing arts, dance, drama, ritual

Acknowledgements. This article is a part of a research program of Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Science. The fieldwork material collected in frame of research project by Dr. Svetlana Ryzhakova "Possession, devotion, performance: borders and interconnections of personal self-possession, worship and artistic experience in Indian artistic traditions" supported by Russian Foundation for Fundamental Researches, grant № 18-09-00389.

To cite this article: Ryzhakova, S. I. (2019). *Hasta*, *mudra*, *viniyoga*. Hand gestures in Indian culture: Problems of origin and generation of meaning. Shagi / Steps, 5(4), 216–238. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-216-238.

Received December 28, 2018
Accepted March 3, 2019

Жестикуляция — один из важнейших элементов индийской экспрессивности вообще и исполнительской культуры в частности. Открытая эмоциональность, выражающаяся в жестах, характерна для всей индийской публичной жизни. Особенно ярко она проявляется в ритуалах, представлениях, выступлениях, демонстрациях и в целом в публичных действиях как отдельного человека, так и целых коллективов. Политик, который мало жестикулирует, нередко воспринимается в индийской аудитории как своего рода кукла, человек в маске: телесная неподвижность прочитывается как лживость, двуличие и скрытность[1].

Однако эта экспрессивность редко бывает хаотичной: почти всегда она существует в определенной системе, подчиняется неписаным, однако важным нормам. Особенно здесь важны представления, связанные с телом, прежде всего его «верхом» и «низом», «правой» и «левой» сторонами, «чистотой» и «нечистотой», дисциплиной, чувственностью, сопричастностью священному и т. д., см.: [Axel, Wulf 2009]. Телесное поведение в Индии много говорит о человеке — его происхождении, социальном статусе, отношении одного человека к другому.

Особая и весьма интересная область исследования — происхождение и передача поз и жестикуляции; значительную роль здесь играет подражание, мимезис, что было хорошо проанализировано уже на материале ранней санскритской литературы [Bose 1991]. Устойчивость определенных поз и жестов,

[1] Интервью из личного архива автора статьи: Sharma_01 PF 23.02.2018 India and Russia, Cross-Cultural Synergies, New Delhi, India.

зафиксированных в индийской скульптуре и рисунках, подчас можно наблюдать и на современном этнографическом материале: так, в 2012 г. в позе одной из танцовщиц-*начни* района Пурулиа штата Западная Бенгалия (илл. 1) я увидела аналог знаменитой позы фигурки предполагаемой танцовщицы эпохи Хараппы (III тыс. до н. э.) (илл. 2). Это была поза ожидания, готовности, предваряющих танцевальное действо: музыканты, аккомпанирующие ей, заняли свои места, начали настраивать инструменты, и наступил момент выбора — какой именно сюжет будет сейчас представлен.

Илл. 1. *Сарасвати Деви, танцовщица-начни из Пурулиа, штат Западная Бенгалия. Фото Светланы Рыжаковой. 26 января 2012 г.*

Ill. 1. *Sarasvati Devi, a Nachni dancer from Purulia, West Bengal, India. Photo by Svetlana Ryzhakova. 2012, 26 Jan.*

Илл. 2. *Статуэтка, предположительно изображающая танцовщицу. Эпоха Хараппы, III тыс. до н. э. Из собрания Национального музея Индии (Нью-Дели)*

Ill. 2. *"Danseuse". Harrapan period, III millenium BC. Courtesy Indian National Museum (New Delhi)*

Практически всякий индийский сценический и изобразительный текст в значительной степени создается при помощи жестов — как кинестетических движений и поз, так и жестов в значении показательных действий, моделей поведения. Использование жеста — всегда символический акт, маркирующий форму отношения; семиотическое прочтение жеста необходимо для адекватной коммуникации в конкретном культурном пространстве.

Многие танцевальные и драматические традиции Индии, особенно те, которые во второй половине XX в. были признаны «классическими» или «неоклассическими», как это определяют в последнее время Капила Ватсьян, Ратна Рой и другие исследователи [Vatsyayan 1974; Roy 2009], использу-

ют сложные разработанные системы жестикуляции, и прежде всего жестов рук, в которых существуют своего рода «словари», «глоссарии» или, может быть, «алфавиты» символических жестов (*хаста-мудр*), а также «грамматики» — навыки их использования (*винийога*) для создания художественного текста, для реализации драматического сюжета. Ни одна другая культура в мире не создала столь раннюю, обширную, сложную, систематизированную семиотическую систему жестов, которая в Индии и отражает книжное знание, и существует в живой повседневной практике. Как же задаются здесь системы смыслов? Как смыслы оказываются связаны с определенными жестами?

Общая индийская совокупность символических жестов создавалась и распространялась посредством следующих трех сфер: ритуал, изобразительное искусство (скульптура, в некоторой степени живопись и миниатюра) и театральное, драматическое представление. Словари используемых в них жестов, *хастабхинайя*, описаны в санскритских текстах: в 9-й главе «Натья-шастры» — трактата по театральному искусству (окончательно сложившемуся, видимо, в III–IV вв.; его авторство приписывается легендарному мудрецу Бхаратамуни, однако это многослойный, складывавшийся на протяжении длительного времени текст), и в «Абхинайя-дарпане» Нандикешвары — тексте X в. [Nāṭyaśāstra 2006; Tarlekar 1991; Ghosh 1992; Coomaraswamy 1997].

Важная категория индийской культуры выражена в санскритском понятии *мудра* (*mudrā*), означающем среди прочего также и жест. Оно используется при описании и ритуала, и визуального искусства; объединяет инструментальную и смысловую области применения. Разберемся с его семантикой и употреблением. Слово *mudrā* имеет широкий круг значений: печать, знак, образ, поза, жест. Мудрами называют печати, на которых изображаются священные образы, являющиеся символами богов Вишну или Шивы, — диск, раковина, а также антропоморфные изображения богов и т. п. [Liebert 1976]. В обрядах и практиках религий индийского корня (прежде всего в индуизме и буддизме), в иконографии народов стран Южной, Юго-Восточной и отчасти Восточной Азии термин *мудра* обрел еще более широкий круг значений и может означать положение тела, предмета и / или порядок вещей, организацию предметов; *мудра* маркирует определенное состояние и качество [Lokesh Chandra, Sharada Rani 1978].

Жесты рук — экспрессивный образ и инструмент, несущий послание и обладающий преобразующей способностью. Что и каким образом преобразуется — это по-разному определяется конкретными традициями и направлениями. Владение искусством жеста связано с эзотерическим знанием и особенно большое значение имеет в тантрических практиках, *садхана*х, отнесенных как к буддийской, так и к условно индуистской традиции. Чрезвычайно важно использование мудр в направлении *махамудра* (тиб. *Chagchen*) — буквально «Великая Печать», в учении и практике школы *сарма* тибетского буддизма [Bunce 2009]. Именно благодаря глобальному распространению различных школ йоги в современном мире термин *мудра* получил широкую известность и применение; достаточно открыть любой поисковик в Интернете, чтобы увидеть тысячи изданий, как бумажных, так и электронных, посвященных мудрам для исцеления, самосовершенствования, сексуальных практик и т. п.

Согласно исследованию Ричарда Смита [Smith 2015], первоначально термин *мудра* был связан только с ритуальной сферой и означал знаковые телесные движения человека, проводящего обряд. В «Натья-шастре», например, термин *мудра* вообще не используется, речь идет о *хастабхинайя* — о выразительных средствах, о передаче смысла с помощью жестов рук. Только со временем (и прежде всего в классическом труде по индийской иконографии Гопинатха Рао 1914 г. [Gopinatha Rao 1990], в книге Джитендры Натха Банерджи 1956 г. [Banerjee 2002] и особенно в работах Ананды Кумарасвами 1910–1920-х годов по индийской эстетике и философии искусства [Coomaraswamy, 1914; 1956; 1965]) понятие *мудра* начинает применяться к описанию иконографических поз. В XX в. семантика термина значительно расширилась.

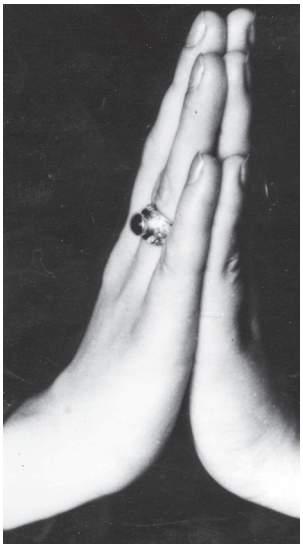
В известной философской триаде «мышление — речь — телесное действие» мудра представляет форму материальной, телесной выразительности, которая, однако, неразрывно связана и с речевым действием (прежде всего посредством речевых формул, *мантр*), и с мыслительным усилием, и с волевым импульсом, соединяющим их. Мудра имеет динамический и статический аспекты; в первом случае речь идет о движении импульса, реализации, преображении, достижении, во втором — о закрепленной в позе или жесте форме. *Мудра-шастра*, так сказать «жестология», впервые, по-видимому, была описана в разделах «Мудра-адхикарана» тантрических трактатов «Пичу-мата» и «Пингала-мата» (VII–VIII вв.) [Bhattacharyya 1968; Padoux 1990; Bhattacharyya 2005]. В них упоминаются пять категорий жестов: ритуальные, связанные с медитацией, повседневные, театральные и музыкальные.

Однако в настоящее время, учитывая современное расширительное значение термина, мудры можно разделить на следующие четыре типа, связанные с областью применения: культовые (ориентированные на представление богов, демонов и эпических героев), обрядовые (связанные прежде всего с тантрическими ритуалами и практиками), йогические (используемые во время медитации и психофизических телесных практик) и театральные (исполняемые в драматических постановках, танце, музыкальных выступлениях и во всех сценических искусствах). В ряде традиций известны *мудра-липи* — алфавит, «письмо» жестов рук, нотации, где за каждым образом-рисунком стоит определенный смысл. При этом облик ряда мудр, относящихся к разным типам и имеющих разные названия, может совпадать. Однако жесты и их осмысление в разных системах могут различаться. Это обнаружил, в частности, исследователь индийской скульптуры Джитендра Натх Банерджи, который даже пришел к выводу, что такие труды по драматургии, как «Натья-шастра» и «Абхиная-дарпана», несмотря на то что содержат словари жестов рук, не имеют практического применения при исследовании иконографии, облика богов и героев [Banerjee 2002].

Жесты рук, используемые в йоге, за которыми со временем тоже закрепилось обозначение *мудра*, описаны в «Хатха-йога-прадипика» Свами Сватмарамы (XV в.) и «Гхеранда-самхита» (XVII в.) — важнейших текстах, посвященных дисциплине йоги и прежде всего анализирующих телесную практику *хатха-йоги*. Поскольку на ладони рук, а также на ступни проецируются все тело, отдельные органы и системы организма, практика хаста-мудр оказывается своеобразной терапией, способствующей излечению и преобразованию

тела. Использование жестов рук объясняется техникой самой практики, образно говоря, необходимостью стабилизировать тело и психику и подготовить их к пробуждению «богини», которая «спит у входа в обитель Брахмы». В йоге и практиках медитации (*дхьяна*) мудра — это положение всего тела, предопределяемое дыхательной практикой адепта (*пранаяма*), в котором особенно выделяются способ восседания (*асана*, например — *падмасана*, *ваджрасана*) и положение рук. Так, йогической позой является *кшурика-мудра*.

В начале XX в. понятие *мудра* закрепилось за каноническими изображениями Будды — *бхуми-спарша-мудра* (символ призвания земли в свидетели обретения Пробуждения Буддой), *дхарма-чакра-правартана* (передача Учения, букв. «поворот Колеса Дхармы»), *кайотсарга* — поза аскета Бахубали в джайнизме. Как к культовым, так и к обрядовым — в зависимости от контекста — можно отнести такие мудры, как *анджали* (соединенные ладони с выпрямленными пальцами, смотрящими вверх, что означает прежде всего приветствие; илл. 3, 4), *варада* (открытая ладонь с соединенными выпрямленными пальцами, направленная вперед; самое частое значение — «подача дара»), *абхайя* (открытая, обращенная к зрителю ладонь с пальцами, смотрящими вверх; «защита»), а также жесты *джняна* («[обретение] знания»), *вира* («мужество»), *шарана* («прибежище, защита»), *уттара-бодхи* («обретение Пробуждения»).



Илл . 3. *Анджали-хаста. Фото из коллекции Светланы Рыжаковой. 1997 г.*

Ill. 3. *Anjali hasta. Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 1997*

Илл. 4. *Танцор катхакали с жестом приветствия склоняется перед светильником. Фото Светланы Рыжаковой. 2005 г.*

Ill. 4. *Kathakali dancer: welcome gesture before performance. Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 2005*

Илл. 5. *Барельефы. Зал прилета в Международном аэропорту им. Индиры Ганди (Дели). Стойки паспортного контроля. Фото Светланы Рыжаковой. Январь 2014 г.*

Ill. 5. *Decoration of Indira Gandhi International Airport (Delhi). Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 2014*

Илл. 6. *Барельефы. Зал прилета в Международном аэропорту им. Индиры Ганди (Дели). Стойки паспортного контроля. Фото Светланы Рыжаковой. Январь 2014 г.*

Ill. 6. *Decoration of Indira Gandhi International Airport (Delhi). Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 2014*

Вслед за Анандой Кумарасвами *мудрами* или, с уточнением, *хаста-мудрами* начали называть *хаста-карма* — символические жесты рук, используемые в обрядах религий индийского корня и в сценических искусствах. Число хаста-мудр различается в конкретных школах и традициях; так, известны 108 мудр тантры (они описаны, в частности, в «Калика-пуране»). Каждый человек, прилетающий в Индию в Международный аэропорт им. Индиры Ганди в Дели, имеет возможность полюбоваться объемными рельефами хаста-мудр над стойками паспортного контроля (илл. 5, 6). Декор всего здания был создан во время реконструкции 2010–2011 гг. (сам аэропорт в последние годы получает призы и входит в число лучших среди крупнейших аэропортов мира).

В тантре обрядовые мудры связаны с мантрами или представляют священные объекты — *паща* (праща), *пушпа* (цветок), *анкуша* (шест-копье для погонки слонов), *найведья* (подношение пищи священному образу), *дхупа* (курильница), *гханта* (колокольчик), *ваджра* (алмаз, громовое орудие), *нетра* (глаз), *свикарана* (принятие) и т. п. Поджаренный и освященный рис и другие зерна в ряде эзотерических направлений могут называться мудрой; это упоминается в тексте «Сканда-пураны» (раздел 89–1.38).

«Калика-пурана» — шактийский текст XI–XII вв., созданный на территории Камарупы (территория современного штата Ассам), в главе LXX перечисляет 108 мудр, которые особенно почитаемы Брахмой и используются при совершении обрядов — *пуджи*, *джапы*, *пранаямы*, медитации (*дхьяна*), при омовении, приветствии и поднесении дара. Текст провозглашает, что без мудры обряды бессмысленны. Описывается положение пальцев и ладоней для той или иной мудры и тот эффект, который, как считается, она производит; так, *падма-мудра* приносит плод четырех жизненных ценностей (*чатур-варга*), *ардхачандра* воздействует на влияние планет на человека [Neog 1977].

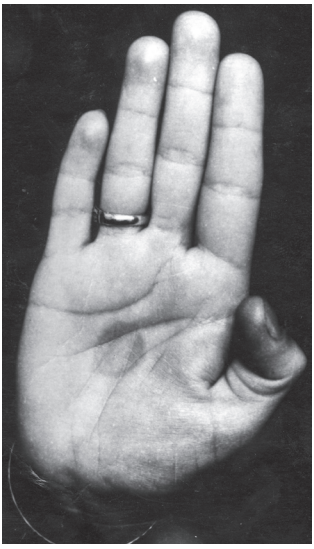
Театральный язык жестов рук отчасти восходит к ритуальным позам, отчасти — к тайным жестам, конвенциональным языкам жестов рук, используемых любовниками, шпионами, ворами, — известным, в частности, по текстам «Махабхараты», «Артха-шастры», «Катха-сарит-сагары» и упоминаемым в древнеиндийской классической литературе. Подробное описание театральных жестов, *хастабхинайя*, содержится во многих трактатах по сценическому искусству и драматургии, и прежде всего в таких санскритских текстах, как уже упомянутые «Натья-шастра», «Абхинайя-дарпана», а также «Хаста-муктавали», «Сангита-ратнакара» (XIII в.) и др.

Четко классифицированы и систематизированы жесты рук в индийском классическом танце; они используются музыкантами и певцами при исполнении религиозных песнопений; это символы богов и важнейших священных концепций. Театральные жесты разделяются главным образом на два типа: *асамьюкта* (представляемые ладонью одной руки, например, *патака*, *трипатака*, *ардхапатака*, *картаримукха*) и *самьюкта* (образуемые двумя ладонями, например, *капотам карката*, *паща*, *килака*). Так, по тексту «Натья-шастры» известно о 24 хастах *асамьюкта* и 13 хастах *самьюкта*. К этим жестам, имеющим круги определенных значений, «Натья-шастра» добавляет еще жесты «чистого танца», т. е. имеющие декоративную функцию

Итак, сложная, разветвленная система поз всего тела, в которых особым значением обладают жесты рук, известна в древнеиндийской культуре во

множестве вариантов и тесным образов связана с ритуалами разных типов, с культами почитания определенных богов, с психофизическими практиками (прежде всего с йогой), с изобразительным и исполнительским искусствами. «Словари» иконографических изображений как поз всего тела, так и особенно жестов рук, различаются по данным разных источников.

Расхождения между описаниями в литературе и практике применения весьма ощутимы. Так, первый жест, известный по драматическим трактатам, *патака-хаста* (илл. 7), когда «все пальцы выпрямлены и соединены, и большой палец примыкает к ним», имеет, согласно «Натья-шастре», 28 значений, от «знамени» до «удовольствия» и «гордости за себя». Однако в этом списке нет значения благословения и «не бойся» (*абхайя*) — того, как этот жест описывают историки изобразительного искусства и как его принято понимать сейчас.



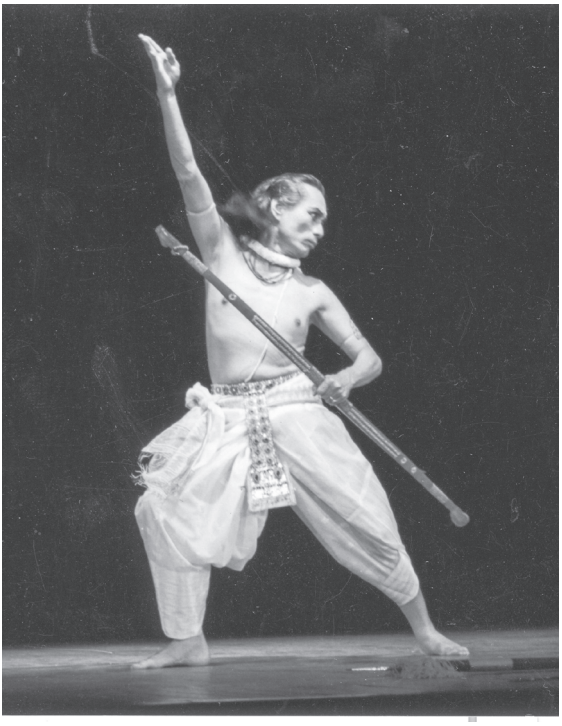
Илл. 7. *Патака-хаста. Фото из коллекции Светланы Рыжаковой. 1997 г.*

Ill. 7. *Pataka hasta. Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 1997*

Ричард Смит предполагает, что если бы мы попытались интерпретировать поднятую выпрямленную открытую ладонь в изображении Шивы, исходя из текста «Натья-шастры», то это означало бы, что он старается согреть себя при помощи пламени огня [Smith 2015: 37]. «Абхинайя-дарпана» приводит 41 значение жеста *патака*: ночь, река, обитель богов, лошадь, солнечные лучи, открывание дверей с силой, семь падежей в грамматике санскрита и т. п., и упоминает, что согласно иным текстам у *патаки* существует еще 66 дополнительных значений, в том числе «произнесение слов “победа, победа!”, облака, лес, хохот “ха-ха”, накрапывающий дождь» и т. п.; только некоторые из этих значений совпадают со списком из «Натья-шастры». Так, с помощью *патаки* можно показать зеркало (илл. 8), оружие (илл. 9), светильник-подставку (илл. 10, левая рука танцовщицы). В списке этих 66 значений (не в самом его начале) есть и «не бойся».

Илл. 8. *Героиня любуется своим отражением в зеркале. Пратибха Прахлад, стиль бхарата-натьям. Фото Авинаша Пасричи. 1990 г.*

Ill. 8. *A danseuse looks at her reflection in a mirror. Pratibha Prahlad in bharata-natyam dance. Photo courtesy Awinash Pasricha. 1990*



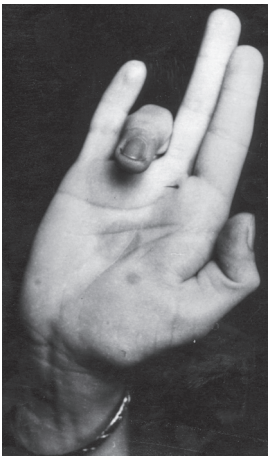
Илл. 9. *Поза воина в исполнении Сингхаджита Сингха, танцора манипури. Фото из коллекции Светланы Рыжаковой. 2004 г.*

Ill. 9. *A posture of soldier, performed by Singhajeet Singh. Manipuri dance. Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 2004*

Илл. 10. *Рама Вайдьянатхан, танцовщица бхарата-натьям, показывает жест, означающий пламя светильника. Фото Светланы Рыжаковой. 2012 г.*

Ill. 10. *Rama Vaidyanathan in bharata-natyam dance, shows a fire in a lamp. Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 2012*

Танцевальная драма *катхакали* использует несколько другую систему жестов, где *патакой* называется жест, известный по трактату «Абхинайя-дарпана» как *трипатака* (илл. 11). По-разному может изображаться солнечный диск (илл. 12, 13).



Илл. 11. *Трипатака-хаста. Фото из коллекции Светланы Рыжаковой. 1997 г.*

Ill. 11. *Tripataka hasta. Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 1997*

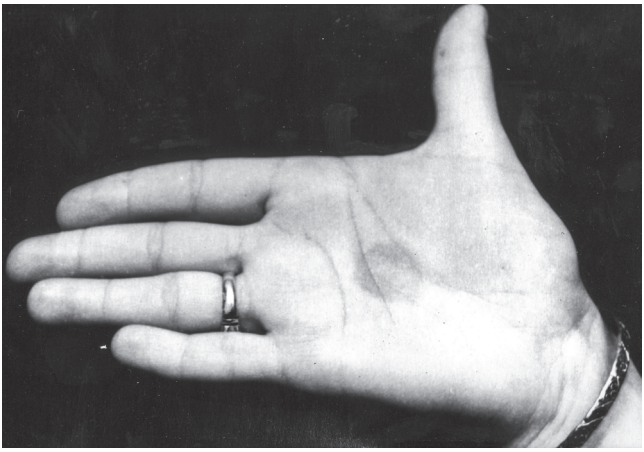
Илл. 12. *Исполнитель кудияттам, танцевальной драмы Кералы, изображает с помощью жестов рук восходящее солнце. Фото Светланы Рыжаковой. 2012 г.*

Ill. 12. *Kudiyattam dancer, a dance-drama of Kerala, depicts the rising sun through hand gestures. Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 2012*

Илл. 13. *Светлана Джанардан, музыкант, исполнитель традиции кхаял, при помощи жестов показывает солнце, находящееся на небе. Фото из коллекции Светланы Джанардан. 2014 г.*

Ill. 13. *Svetlana Janardan, a musician, uses gestures to show the sun in the sky. Photo courtesy Svetlana Janardan. 2014*

Другой жест, *ардхачандра* (илл. 14), «полумесяц», когда пальцы вытянуты и прижаты друг к другу, а большой палец выпрямлен на 90 градусов по отношению к другим пальцам, объясняется по «Натья-шастре» прежде всего как изображение натянутого лука, в то время как «Абхинайя-дарпана» описывает его как знамя, как месяц на восьмой день темной половины, шею, поднос для еды, медитацию и др.



Илл. 14. *Ардхачандра-хаста.*
Фото из коллекции Светланы Рыжаковой. 1997 г.

Ill. 14. *Ardhachandra hasta.*
Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 1997

«Абхинайя-дарпана» связывает также определенные жесты с конкретными богами-*девами*, и жест *ардхачандра* приписан Шиве: этот жест происходит «из страсти Шивы к разным украшениям, среди которых есть и месяц». Но вот жест *анджали* («когда две ладони в жестах находятся в жестах патака и сложены вместе») согласно текстам и «Натья-шастра», и «Абхинайя-дарпана» вполне согласуется с его скульптурным отражением и с повседневной практикой: «его используют для изображения приветствия друзей, приглашения достойных людей и для почитания богов»; причем уточняется: для приветствия богов ладони складывают на уровне лба, высоких гостей — на уровне лица, а друзей — на уровне груди.

Жесты рук реализуются посредством *винийога* — искусства применения. Это своего рода «синтаксис», «грамматика», правила сочетания и навыки оперирования отдельными позами или жестами. Но как это происходит, как статика обретает динамику? Как осуществляются движение, превращение? Здесь необходимо обратиться к конкретным исполнительским традициям. Так, жест *чатура* (илл. 15) означает, согласно «Абхинайя-дарпане», мускус, небольшое количество чего-либо, золото, медь, железо, печаль, эстетическое наслаждение, изящную походку и т. д.; но в реальной практике, например, в театральной традиции *кудияттам*, легко используется для обозначения ножек кровати (илл. 16).

Илл. 15. *Чатура-хаста. Фото из коллекции Светланы Рыжаковой. 1997 г.*

Ill. 15. *Chatura hasta. Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 1997*

Илл. 16. *Исполнитель кудияттам, танцевальной драмы Кералы, изображает с помощью жестов рук кровать, на которой лежит бог Кришна. Фото Светланы Рыжаковой. 2012 г.*

Ill. 16. *Kudiattam actor shows a bed, where Krishna is laying down. Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 2012*

Современная театральная и танцевальная культура Индии чрезвычайно разнообразна. Имея древнюю историю, сохраняя самобытные формы, она необыкновенно подвижна. Обобщающая исследовательская литература о театре в Индии начала появляться главным образом в 1950-е годы и ныне представлена трудами М. Л. Варадпанде [Varadpande 1987], Капилы Ватьсяян [Vatsyayan 2007], Мулк Раджа Ананда [Anand 1950], Суреша Авастхи [Awasthi 2001], Васудхи Далмия [Dalmia 2006], энциклопедическими работами Бисваджита Синхи [Sinha 2000] и Ананда Лала [Lal 2009] и мн. др. Речь в них идет о культурных контекстах театра с самых древних времен, о связи театральных представлений с культами и ритуалом, о театральных формах городских развлечений (начиная с первых веков н. э.), о театре и политике, об идеологии, о социальных аспектах зрелищ. Гибкость в отношении восприимчивости «чужого», активное смешивание разнообразных форм и подходов в театральной культуре Индии детально проанализирована в работах Джонатана Гил Харриса, и особенно в его новом исследовании «Масала Шекспир. Как писатель фиранги стал индийским» [Harris 2018].

Конкретные формы исполнительской культуры Индии с трудом поддаются однозначной классификации. Одни традиции весьма дискретны, имеют отчетливые границы — социальную, функциональную, локальную, связаны с определенными культами и приурочены к определенным праздникам. Все они выглядят весьма разнообразно, однако многие из них объединены общим наследием, а именно использованием хаста-мудр. Они составляют важнейший арсенал выразительных средств в таких танцевальных традициях, как *бхарата-натьям*, *одисси*, *кучипуди*, *катхакали*, *мохини-аттам*, *саттрия*, а также совсем недавно появившихся на сцене *андхра-натьям* и *виласини*. Несколько иная ситуация с танцевальными стилями *катхак* и *манипури*, в которых использование хаста-мудр, видимо, было результатом влияния южноиндийской практики. Все эти традиции коренятся в разнообразных танцевальных, музыкальных, обрядовых, сказительских и даже спортивных, акробатических, воинских искусствах разных эпох.

О правилах применения (*винийога*) разного рода жестов рук известно и из текстов, и из устной практики индийского искусства. Особенно важным здесь оказывается опыт санскритского театра *кудияттам*, сложившегося в XVI в. на территории современного штата Керала и дожившего до наших дней в наследственной передаче в актерской касте *чакьяров* и музыкантов *намбьяров.*

Тренировка жестов рук существует в обучении, в ежедневном тренинге практики *катхакали*, *бхарата-натьям* и всех прочих южноиндийских танцевально-драматических стилей. Это заучивание наизусть «словаря» жестов, а также способов их применения и вариации значений. Ныне и то и другое совершенно формализовано и представляет собой своего рода наборы упражнений. Так же формализованы и заучиваются наизусть позиции стоп, посадки тела, движения глаз. Но что же происходит, когда эти «словари» — позы и позиции — превращаются в танец? Во многих случаях осуществляется их «спайка» в более крупные единицы, своего рода «танцевальные формулы», которые тоже заучиваются наизусть и из которых (с некоторой вариативностью) складываются еще более длинные «тексты». Возникает вопрос — существует ли в этом процессе импровизация, возможна ли множественная интерпретация жестов, одним словом, какова область свободы при использовании жестов?

Мне представляется, можно различить два способа использования хаста-мудр, и это деление основано как раз на оперировании смыслом. В одном случае жест предстает как знак, в другом — как символ.

Очевидно, что жест создает смысл, но где лежит сам смысл — внутри или вне представления? Видимо, нужно разделить смыслы на те, которые уже существуют до представления и известны как актерам, так и зрителям (это повторение текста ритуала или текста уже заданного, готового эпоса, чтение молитв, распевание священных гимнов), и те, которые нужно создавать (как это и происходит в неформальной беседе или реализуется при постановке нового сюжета либо в ходе иного, нестандартного подхода к старому сюжету, новой интерпретации).

В ритуале жесты появляются только как знаки. Так, жест *шанкха* означает раковину и указывает на бога Вишну (илл. 17).

Илл. 17. *Шанкха-хаста.*
Фото из коллекции Светланы Рыжаковой.
1997 г.

Ill. 17. *Shankha hasta.*
Photo from collection of Svetlana Ryzhakova.
1997

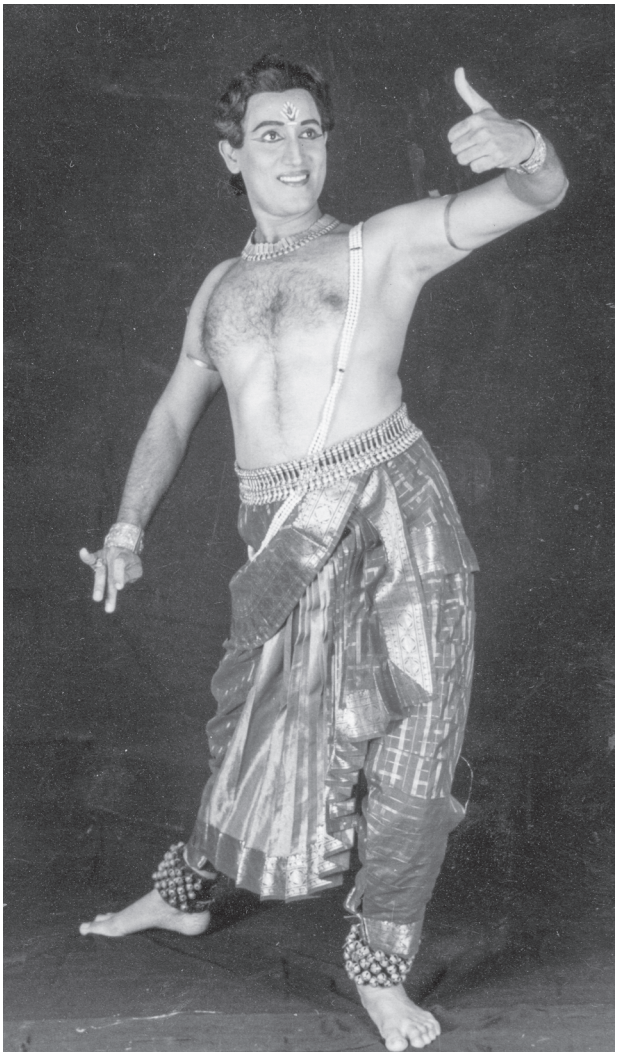
Илл. 18. *Шикхара-хаста.*
Фото из коллекции
Светланы Рыжаковой. 1997 г.

Ill. 18. *Shikhara hasta.*
Photo from collection
of Svetlana Ryzhakova. 1997

«Текст», который призваны создать жесты, уже создан, существует заранее, это текст ритуала. Жесты маркируют элементы обрядовых действий: указывают на богов, на подношения, на весь комплекс отношений, которыми связаны составные части ритуала. Необходимость точности и правильности жеста и звучащего слова совершенно аналогична: рука, ладонь здесь оказывается своего рода продолжением мысли, помогает ей проявляться и двигаться верно. Жрецы обучаются жестам параллельно с освоением всего сценария ритуала. Особенно ярко и многообразно использование жестов в тантрических обрядах: довольно часто здесь нет зримого образа божества, но сооружается специальное пространство, вычерчивается магическая диаграмма (*янтра*), зажигается огонь, в который бросают зерна, льют масло, а в некоторых случаях и алкоголь. Все действо сопровождается произнесением мантр, жрец одновременно со словами или молча делает над подношением и/или над огнем хаста-мудры. Подобно речи и дыму воскурений, эти жесты, считается, способны пересекать границы миров и попадать в обитель богов. Все элементы обряда выполняют коммуникативную функцию, связывая адепта, жертву и их адресата.

В театре и танце-пантомиме жесты предстают в двух видах: как знаки (если прямо апеллируют к конкретному, очевидному значению: например, *шикхара-хаста-мудра*, когда поднятый правый палец руки при сжатых остальных пальцах традиционно означает «мужчину», «героя» (илл. 18), Раму или проявляющегося в облике *лингама* Шиву — и как символы (если круг их значений несколько размыт, смысл не столько однозначен).

Некоторый сдвиг к области символов можно обнаружить в разнообразии использования той же *шикхара-хаста-мудры*: когда ее делают левой, вытянутой вперед рукой, а правой при этом изображают стрелу, то речь идет о стрелке из лука. В самых распространенных сюжетах это Рама (илл. 19), хотя может быть и бог чувственной любви Камадева, лук которого, как известно из мифа, сделан из ствола сахарного тростника, а стрелы — из цветов.



Илл. 19. *Образцовое изображение бога Рамы: Рама держит лук. Танцор стиля кучипуди. Фото из коллекции Светланы Рыжаковой 2000 г.*

Ill. 19. *Rama, holding a bow. Kuchipudi dance style. Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 2000*

В классическом индийском танце выделяют такой тип представления, как *нритья* — танец-пантомима, иллюстрация определенного сюжета, часто исполняемая под песню или декламируемый текст. Связь жеста и слова здесь довольно определенная, и, можно сказать, актер и танцор оперирует в основном жестами-знаками, последовательно перенося на язык визуального представления текст молитвы, гимна или легендарной истории. Так, изображение флейты (в разных стилях для этого могут использоваться разные жесты) практически с неизбежностью маркирует Кришну — одного из самых важных богов для танцевальной культуры всей Индии. Но в недавно возникшем стиле *саттрия*, распространенном в штате Ассам и сформировавшемся на основе танца и ритуальной драмы монахов-*бхакатов*, Кришна часто представляется с помощью абстрактного жеста; здесь бог традиционно присутствует без конкретного зримого облика.

Область большей свободы появляется в области символического использования или прочтения жеста. Это происходит, с одной стороны, в рамках драмы, *натья*, когда жестикуляция несколько сокращается и отделяется от текста, а на первый план выходят индивидуальное мастерство актера, его умение перевоплотиться и создать впечатление от данной роли. С другой стороны, освобождение жеста происходит в рамках чистого танца, обозначенного в санскритской номенклатуре понятием *нритта*. Здесь хаста-мудры перестают нести определенное конкретное значение, становятся абстрактными и декоративными. Так, жест *майюра* (илл. 20), означающий прежде всего павлина, в позе чистого танца в *одисси* теряет всякое значение (илл. 21, правая рука танцовщицы, находящаяся внизу). При этом их количество здесь в целом сокращается. Высокий темп, быстрые скорости многих композиций во всех формах индийского классического танца сегодня также ведут к лаконичным жестам чистого танца.

Таким образом, область владения искусством жеста в индийской исполнительской культуре — чрезвычайно старая и хорошо структурированная дисциплина. Наибольшей своей цельности и стройности она достигла в индуистских ритуалах, прежде всего в тантрических обрядах. Здесь же окончательно сложился и начал системно применяться (наряду с такими терминами, как *тантра*, *янтра*, *мантра*, получившими в тантрических практиках особое значение) термин *мудра*, имеющий два значения — как положение всего тела, так и жест рук. Одновременно самостоятельно, во многом независимо (хотя в отдельных случаях, видимо, не без взаимосвязи) складывались «грамматики» в области театрально-драматического искусства (жестикуляция актера и танцора) и иконографии — канонические скульптурные изображения богов, героев и т. п. В театральной выразительности жесты рук первоначально обозначались понятием *хаста* (букв. «рука»), а система значимых жестов рук — *хастабхинайя*. Со временем во всех этих сферах, а также в сфере различных школ и направлений йоги, начали активно использовать термин *мудра*. Это, среди прочего, используя термин антрополога М. Н. Шриниваса [Srinivas 1952], оказалось способом санскритизации, культурного возвышения, социального признания, возвышения этих областей телесного действия, поднятия их на уровень, близкий к ритуалу. В сценической же практике далеко не все жесты рук актера и танцора являются мудрами-знаками; своего рода «эмансипация жеста» лежит в основе формирования всех абстрактных композиций, смыслы в которые может свободно «вчитать» сам зритель.

Илл. 20. *Майюра-хаста. Фото из коллекции Светланы Рыжаковой. 1997 г.*

Ill. 20. *Mayura hasta. Photo from collection of Svetlana Ryzhakova. 1997*

Илл. 21. *Абстрактные движения в стиле танца одисси. Кавита Двибеди. Фото Авинаша Пасричи. 1995 г.*

Ill. 21. *Abstract movements in odissi dance style. Kavita Dwibedi. Photo courtesy Awinash Pasricha. 1995.*

Литература

Anand 1950 — *Anand M. R.* The Indian theatre. London: Dennis Dobson, 1950.

Awasthi 2001 — *Awasthi S.* Performance traditions in India. New Delhi: National Book Trust, 2001.

Axel, Wulf 2009 — The body in India: Ritual, transgression, performativity / Hrsg. von M. Axel, Ch. Wulf. Berlin: Akademie Verlag, 2009. (Paragrana. Internationale Zeitschrift fur Historische Antropologie; Bd. 18. Heft 1).

Banerjee 2002 — *Banerjee J. N.* The development of Hindu iconography. 5th ed. New Delhi: Munshiram Manoharal, 2002. (1st ed.: 1956).

Bhattacharyya 1968 — *Bhattacharyya B*. The Indian Buddhist iconography: Mainly based on the Sādhanamālā and cognate Tāntric texts of rituals. 2nd ed., rev. and enl. Calcutta: Firma K. L. Mukhopadhay, 1968. (1st ed.: 1958).

Bhattacharyya 2005 — *Bhattacharyya N. N.* History of the Tantric religion: An historical, ritualistic and philosophical study. 2nd rev. ed. New Delhi: Manohar, 2005.

Bose 1991 — *Bose M.* Movement and mimesis: The idea of dance in sanskritic Tradition. Dordrecht; Boston; London: Kluwer Academic Publishers, 1991.

Bunce 2009 — *Bunce F. W.* Mudras in Buddhist and Hindu practices: An iconographic consideration. 2nd ed. New Delhi: D. K. Printworld (P) Ltd., 2009.

Coomaraswamy 1914 — *Coomaraswamy A. K.* Hands and feet in Indian art // The Burlington Magazine for Connoisseurs. Vol. 24. No. 130. 1914. P. 204–211.

Coomaraswamy 1956 — *Coomaraswamy A. K.* The transformation of nature in art. 1New York: Dover, 1956. (Reprint; 1st ed.: 1934).

Coomaraswamy 1965 — *Coomaraswamy A. K.* History of Indian and Indonesian art. New York: Dover, 1965. (Reprint; 1st ed.: 1927).

Coomaraswamy 1997 — *Coomaraswamy A. K.* The mirror of gestures: being the Abhinaya darpana of Nandikesvara. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1997.

Dalmia 2006 — *Dalmia V*. Poetics, plays, and performance: The politics of modern Indian theatre. New Delhi: Oxford Univ. Press, 2006.

Ghosh 1992 — Nandikesvara's Abhinayadarpanam. A manual of gesture and posture used in ancient Indian dance and drama / Ed. by M. Ghosh. 5th print. Calcutta: Manisha, 1992.

Gopinatha Rao 1990 — *Rao T. A.* Elements of Hindu iconography, New Delhi: DK Publishers, 1990. (Reprint; 1st ed.: 1914).

Harris 2018 —*Harris J. G.* Masala Shakespeare: How a Firangi writer became Indian. New Delhi: Aleph, 2018.

Lal 2009 — Theatres of India: A concise companion / Ed. by A. Lal. New Delhi: Oxford Univ. Press, 2009.

Liebert 1976 — *Liebert G.* Iconographic dictionary of the Indian religion. Leyden: Brill, 1976.

Lokesh Chandra, Sharada Rani 1978 — *Lokesh Chandra, Sharada Rani*. Mudras in Japan: Symbolic hand-postures in Japanese Mantrayana or the esoteric Buddhism of the Shingon denomination. New Delhi: Sharada Rani, 1978.

Nāṭyaśāstra 2006 — Nāṭyaśāstra of Bharatamuni: Text, commentary of Abhinava Bhāratī by Abhinavaguptācārya and English translation / Ed. by P. Kumar, M. M. Ghosh. Vols. 1–4. Delhi: Motilal Banarasidass, 2006.

Neog 1977 — *Neog M.* Mudras in the Kalika-purana // Sangeet Natak. 1977 Vol. 45. July–September. P. 5–7.

Padoux 1990 — *Padoux A.* The body in Tantric ritual: The case of the mudras // The Sanskrit tradition and Tantrism / Ed. by T. Goudriaan. Leiden: Brill, 1990. P. 66–76.

Roy 2009 — *Roy R*. Neo-classical Odissi dance. New Delhi: Harman Publishing House, 2009.

Sinha 2000 — *Sinha B.* Encyclopaedia of Indian theatre. Vols. 1–3. Delhi: Raj, 2000.

Smith 2015 — *Smith R*. Questions regarding the word mudra: A preliminary survey of gestures on Indian icons and their designation // Asianart.com. Articles. 2015. September 9. URL: https://pdfs.semanticscholar.org/44f8/bcfa65604b86bfc158f1d4e85e3577ea2700.pdf.

Srinivas 1952 — *Srinivas M. N.* Religion and society among the Coorgs of South India. Oxford: Clarendon Press, 1952.

Tarlekar 1991 — *Tarlekar G. H.* Studies in the Nāṭyaśāstra, with special reference to the Sanskrit drama in performance. 2nd ed., rev. Delhi: Motilal Banarasidass, 1991.

Varadpande 1987 — *Varadpande M. L.* History of Indian theatre. New Delhi: Abhinav Publications, 1987.

Vatsyayan 1974 — *Vatsyayan K*. Indian classical dance. New Delhi: Publication Division; Ministry of Information and Broadcasting; Government of India, 1974.

Vatsyayan 2007 — *Vatsyayan K*. Traditional Indian theatre: Multiple streams. New Delhi: National Book Trust, 2007. (1st ed. 1980).

References

Anand, M. R. (1950). *The Indian theatre*. London: Dennis Dobson.

Awasthi, S. (2001). *Performance traditions in India.* New Delhi: National Book Trust.

Axel, M., Wulf, Ch. (Eds.). (2009). *The body in India: Ritual, transgression, performativity.* Berlin: Akademie Verlag. (Paragrana. Internationale Zeitschrift fur Historische Antropologie; Vol. 19, Part 1).

Banerjee, J. N. (2002). *The development of Hindu iconography*. 5th ed. New Delhi: Munshiram Manoharal. (1st ed.: 1956).

Bhattacharyya, B. (1968). *The Indian Buddhist iconography: Mainly based on the Sādhanamālā and cognate Tāntric texts of rituals* (2nd ed.). Calcutta: Firma K. L. Mukhopadhay. (1st ed.: 1958).

Bhattacharyya, N. N. (2005). *History of the Tantric religion: An historical, ritualistic and philosophical study* (2nd rev. ed.). New Delhi: Manohar.

Bose, M. (1991). *Movement and mimesis: The idea of dance in Sanskritic tradition.* Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Bunce, F. W. (2009). *Mudras in Buddhist and Hindu practices: An iconographic consideration* (2nd ed.). New Delhi: D. K. Printworld.

Coomaraswamy, A. K. (1914). Hands and feet in Indian Art. *The Burlington Magazine for Connoisseurs, 24*(130), 204–211.

Coomaraswamy, A. K. (1956). *The transformation of nature in art.* New York: Dover. (Reprint; 1st ed.: 1934).

Coomaraswamy, A. K. (1965). *History of Indian and Indonesian art*. New York: Dover. (Reprint; 1st ed.: 1927).

Coomaraswamy, A. K. (1997). *The mirror of gestures: Being the Abhinaya darpana of Nandikesvara.* New Delhi: Munshiram Manoharlal.

Dalmia, V. (2006). *Poetics, plays, and performance: The politics of modern Indian theatre.* New Delhi: Oxford Univ. Press.

Ghosh, M. (Ed.) (1992). *Nandikesvara's Abhinayadarpanam. A manual of gesture and posture used in ancient Indian dance and drama* (5th print.). Calcutta: Manisha.

Gopinatha Rao, T. A. (1990). *Elements of Hindu iconography*. New Delhi: DK Publishers. (1st ed.: 1914).

Harris, J. G. (2018). *Masala Shakespeare: How a Firangi writer became Indian*. New Delhi: Aleph.

Kumar, P., Ghosh, M. M. (Eds.) (2006). *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni: Text, commentary of Abhinava Bhāratī by Abhinavaguptācārya and English Translation* (Vols. 1–4). Delhi: Motilal Banarasidass.

Lal A. (Ed). (2009). *Theatres of India: A concise companion.* New Delhi: Oxford Univ. Press.

Liebert, G. (1976). *Iconographic dictionary of the Indian religion.* Leyden: Brill.

Lokesh Chandra, Sharada Rani (1978). *Mudras in Japan: Symbolic hand-postures in Japanese Mantrayana or the esoteric Buddhism of the Shingon denomination.* New Delhi: Sharada Rani.

Neog, M. (1977). Mudras in the Kalika-purana. *Sangeet Natak*, *45*(July-September), 5–7.

Padoux, A. (1990). The body in Tantric ritual: The case of the mudras. In T. Goudriaan (Ed.). *The Sanskrit tradition and Tantrism*, 66–76. Leiden: Brill.

Roy, R. (2009). *Neo-classical Odissi dance*. New Delhi: Harman Publishing House.

Sinha, B. (2000). *Encyclopaedia of Indian theatre* (Vols. 1–3). Delhi: Raj.

Smith, R. (2015, September 9). Questions regarding the word mudra: A preliminary survey of gestures on Indian icons and their designation. *Asianart.com. Articles*. Retrieved from https://pdfs.semanticscholar.org/44f8/bcfa65604b86bfc158f1d4e85e3577ea2700.pdf.

Srinivas, M. N. (1952). *Religion and society among the Coorgs of South India.* Oxford: Clarendon Press.

Tarlekar, G. H. (1991). *Studies in the Nāṭyaśāstra with special reference to the Sanskrit drama in performance.* 2nd ed., rev. Delhi: Motilal Banarasidass.

Varadpande, M. L. (1987). *History of Indian theatre*. New Delhi: Abhinav Publications.

Vatsyayan, K. (1974). *Indian classical dances*. New Delhi: Publication Division; Ministry of Information and Broadcasting; Government of India.

Vatsyayan, K. (2007). *Traditional Indian theatre: Multiple streams*. New Delhi: National Book Trust. (1st ed. 1980).

* * *

Информация об авторе

Светлана Игоревна Рыжакова
доктор исторических наук
ведущий научный сотрудник,
Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН
Россия, 199991, Москва, Ленинский пр-т, д. 32А
Тел.: +7 (495) 938–00–19
✉ *SRyzhakova@gmail.com*

Information about the author

Svetlana I. Ryzhakova
Dr. Sci. (History)
Leading Researcher, Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Science
Russia, 199991, Moscow, Leninsky Prospect, 32A
Tel.: +7 (495) 938–00–19
✉ *SRyzhakova@gmail.com*