

LITERATURE OF THE EAST
Folklore studies
ФИЛОЛОГИЯ ВОСТОКА
Фольклористика

Научная статья
УДК 398.541(540)
<https://doi.org/10.31696/2618-7043-2022-5-3-644-659>

Филологические науки

Мудиетту — полевые исследования
фольклорного театра Кералы

Наталья Ростиславовна Лидова

ИМЛИ РАН, Москва, Россия,

nlidova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3983-303X>

Аннотация. Статья посвящена полевым исследованиям театра *мудиетту* (на языке малаялам – *muṭiyēṭṭu*) – одной из форм фольклорного искусства южноиндийского штата Керала. Переломным моментом в современной истории *мудиетту* стало его включение в 2010 году в список шедевров устного и нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО (не признанного и не ратифицированного в РФ), повлекшее за собой целый ряд как позитивных, так и негативных последствий. К числу положительных моментов обычно относят принципиальное изменение уровня известности и доступности *мудиетту*, увеличение числа посвященных ему научных работ, а также заметное изменение материального статуса исполнителей, получающих уже не только традиционную поддержку от индуистских храмов, но и гранты от государственных структур. Гораздо реже обсуждаются отрицательные последствия. Превратившись из локальной, по сути, сельской театральной формы в признанный ЮНЕСКО шедевр мировой нематериальной культуры, *мудиетту* стал довольно быстро и принципиально меняться, трансформируясь из закрытого и даже труднодоступного мистериального представления для местных жителей в театрализованное представление для международной публики. Возникла неизбежная в таком случае мода на *мудиетту*, что создало условия для коммерциализации этого искусства. В результате представления стали ставиться не только по выработанному веками религиозному канону, но и с учетом тех факторов, которые прежде не имели для него значения. Все это создает серьезные угрозы для сохранения художественного и религиозного статуса *мудиетту*. Данная статья преследует две основные цели: 1) охарактеризовать *мудиетту* как вид традиционного керальского искусства, практически не известного отечественному читателю, 2) представить данные полевых исследований в марте 2013 года в районе Трипунитхура (Кочин), Керала, зафиксировавшие еще аутентичную и не подвергшуюся изменениям традицию.



Контент доступен под лицензией Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция-СохранениеУсловий») 4.0 Всемирная.





Ключевые слова: Мудьетту; театр; танец; пантомима; богиня Кали; ритуал; Керала; Дарика; ЮНЕСКО

Для цитирования: Лидова Н. Р. Мудьетту — полевые исследования фольклорного театра Кералы. *Ориенталистика*. 2022;5(3):644-659. <https://doi.org/10.31696/2618-7043-2022-5-3-644-659>.

Original article

Philology studies

<https://doi.org/10.31696/2618-7043-2022-5-3-644-659>

Muṭiyēṭṭu – Field Research of Kerala Folklore Theatre

Natalia R. Lidova

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, nlidova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3983-303X>

Abstract. The paper is dedicated to the results of the field research conducted in Tripunithura (India / March 2013) on Muṭiyēṭṭu theatre, one of the local folklore art forms of Kerala. It is argued that the inclusion of Muṭiyēṭṭu in 2010 in the list of Masterpieces of the Oral and Intangible Cultural Heritage / UNESCO, became a turning point in the recent history of this art form, affecting it both in positive and negative way. The positive aspect concerns primarily a fundamental shift in the level of popularity of Muṭiyēṭṭu, manifested in the appearance of a number of research projects, general publications and various databases. It also found reflection in the material status of performers now supported not only by Hindu temples but also by the Indian Government. Less often discussed are the negative consequences. Having been acknowledged as one of the cultural achievements of humankind (UNESCO), the Muṭiyēṭṭu began to change fundamentally. It transformed from a rural religious mystery performance aimed at local community of believers into an exotic theatrical art form intended for the wider international audience. As a result, performances began to be staged not only in accordance with strict religious canons developed over the centuries, but also on various occasions predetermined by commercial and public interests. This tendency poses a significant threat to the preservation of the artistic and religious authenticity of the Muṭiyēṭṭu theatre along with its cultural importance for humanity.

Keywords: Muṭiyēṭṭu, theatre; dance; pantomime; goddess Kālī; ritual; Kerala; Dārika; UNESCO

For citation: Lidova N. R. Muṭiyēṭṭu – Field Research of Kerala Folklore Theatre. *Orientalistica*. 2022;5(3):644-659. (In Russ.) <https://doi.org/10.31696/2618-7043-2022-5-3-644-659>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0).





Введение

В отличие от других сохранившихся в Керале видов театра, прежде всего *кутияттама* — наследника классической санскритской драмы¹, *мудиетту* всегда был фольклорным искусством, сформировавшимся в контексте народных ритуалов. К числу отличительных особенностей, указывающих на фольклорное происхождение *мудиетту*, относится отсутствие сцены как ограниченного и отделенного от публики пространства, что обеспечивает полную причастность и вовлеченность зрителей в разыгрываемый актерами спектакль. О народных истоках свидетельствует также почти полное отсутствие характерной для классической драмы сценической техники, а именно развитого языка жестов (*мудры*), мимики и канонизированной пластики. При этом *мудиетту* выделяется на фоне других распространенных в Керале народных театральных форм, таких как *тейям*, *тхейтту*, *тира*, *падаяни*, и считается более древним, чем все они.

В настоящее время *мудиетту* исполняется представителями четырех больших неродственных кланов², составляющих примерно восемь театральных трупп. Кланов происходят из деревень Пажур и Кижиллам в районе Эрнаулама, а также деревни Коратти в районе Тришура. Никто, кроме мужчин этих кланов (женщины не участвуют), представлять *мудиетту* не имеет права. Выступления традиционно проходят при индуистских храмах в районах Эрнаулама, Идукки, Коттаяма и Тришура. Никакого современного обучающего центра *мудиетту* не существует. Актеры и музыканты перенимают навыки и получают традиционное образование от отца к сыну. Все кланы придерживаются собственных традиций, что обуславливает некоторые отличия в содержании представляемой истории, костюмах, гриме, танцевальных движениях, способе устройства сцены, продолжительности спектакля и т. д.

Мистериальный спектакль рассматривается как жертвоприношение богу от имени всего сообщества. Низшие касты заранее поставляют все, что требуется для представления, в том числе кожу для барабанов, бамбук для изготовления ритуальных предметов, масло для факелов, пальмовые листья для костюмов и т. д. Они же стирают одежду исполнителей, раскрашивают маски и костюмы, изготавливают и держат по ходу спектакля факелы. Организация зрелища находится в руках старейшин, которые приглашают актеров и после согласования с астрологом назначают дату. Сейчас *мудиетту* представляют с февраля по май, когда собран урожай и стоит сухая и жаркая погода. Раньше он также устраивался в случае эпидемии оспы, от которой представления *мудиетту* долгое время считались лучшим лекарством.

Несмотря на возросшую популярность, театру *мудиетту* до сих пор посвящено сравнительно немного исследований, большинство из которых к тому же рассматривают не столько сам театр, сколько религиозные и социальные вопросы его функционирования в контексте керальского культа богини Кали, известной также как Бхагавати (Подательница благ) и Бхадракали (Благая Кали). Показательны в этом смысле публикации Сары

¹ Нормативный канон этой традиции описан в «Натьяшастре» Бхараты (II в. до н. э. – II в. н. э.).

² Это семьи Пажур (Pazhoor), Модаккил (Modakkil), Варанатту (Varanattu) и Куньяскал (Kunnauskal).



Колдуэлл [1; 2, р. 184–207], обсуждающей ритуально-обрядовое и социальное значение *мудиетту* для культа богини. Еще более общий характер имеют публикации Жилия Тарабута, для которого *мудиетту* – один из примеров взаимоотношений жертвоприношения и зрелища в южноиндийской культуре [3, 4, р. 127–54], а также Лоуренса Обера, рассматривавшего *мудиетту* как особый вид ежегодной сельской обрядности [5]³.

Гораздо более конкретный характер имеют работы французской исследовательницы Марианны Пасти (=Пасти-Абдул Вахид), посвятившей *мудиетту* свою докторскую диссертацию [8] и ряд публикаций [9, р. 59–81; 10, р. 329–61; 11, р. 201–28; 12, р. 72–98; 13]. Как и других исследователей, Пасти также интересуют не столько художественные, сколько этнографические, этнологические и религиозные аспекты *мудиетту*. Она подробно обсуждает значение представлений этого театра в религиозной жизни общины и храма, характер отношений участников и т.д. Исследовательница затрагивает вопрос и о материальной составляющей зрелища, которое, вне зависимости от того, спонсируется ли оно храмом, частным донором или представляется по обету, всегда служит одним из самых важных и драгоценных подношений богине.

Характеризуя свой подход к изучению *мудиетту*, Пасти пишет: «Изучение более широкого контекста этого ритуального искусства заставило меня собрать информацию о богине из первых рук, используя этнографические приемы, от людей, ответственных за совершение *мудиетту*, и тех, кто тяготеет к ним, т.е. прежде всего, мужчин, священнослужителей среднего и высшего звена, администраторов, а также постоянных прихожан (в основном, образованных мужчин, женщин и молодежи из средних каст) тех храмов, где один раз в год совершается *мудиетту*» [13, р. 4]. И далее: «Я обнаружила, что изучение популярного индуизма через призму ритуального театра, в частности, *мудиетту*, – это впечатляющий метод обращения к непосредственным отношениям между божеством и его почитателем, лежащим в основе народной религии» [13, р. 8].

Подобно другим исследователям рассматриваемой традиции, Пасти уделяет значительное внимание мифу «Дарикавадха» (*Dārikavadha*), единственному в своем роде инсценируемому в *мудиетту* сюжету, где представляется в лицах история борьбы богини Кали с демонами Дарикой и Данавендрой. Важность этого мифа для Кералы трудно переоценить. Пересказываясь из уст в уста, тиражируясь в огромном количестве буклетов, исполняясь в виде песен и рецитируясь в храмах во время *пуджи*, «Дарикавадха» пронизывает всю керальскую культуру. Представляя собой локальный вариант пуранического повествования о богине-воительнице⁴, этот миф обнаруживает ряд отличий от эпического прототипа. В частности, Кали предстает в нем не как жена Шивы в ее гневной ипостаси, а как дочь, порожденная богом из его третьего глаза.

Хотя предание существует в Керале в нескольких вариантах, сюжетом *мудиетту* чаще всего служит следующая версия мифа:

³ Независимое направление исследований образуют написанные на малаялам работы индийских ученых [см. например, 6; 7].

⁴ Древнейшей версией *Devī Māhātmyam* считаются соответствующие разделы Маркандея-пураны (81, 93).



Некогда во время одной из войн между кланами небожителей все демоны-асуры были истреблены. Тогда сестры Дарумати и Данапати погрузились в суровую аскезу в надежде вымолить у Брахмы рождение сыновей. В результате у Дарумати родился сын Дарика (Dārika), а у Данапати – Данавендра (Dānavndra). Повзрослев, Дарика решил восстановить свой клан и с этой целью стал совершать аскетические подвиги, которые, в конце концов, привлекли внимание Брахмы. За подвижничество Брахма наградил Дарику невероятной силой, способностью создавать тысячи воинов из каждой упавшей на землю капли его крови и т.д. Главный дар Брахмы состоял в двух тайных мантрах, произнесение которых всегда возвращало Дарике жизнь. Передавая мантры доверенной жене Дарики Манодари, Брахма предупредил, что, если кто-то, кроме нее, узнает и произнесет их, мантры тут же потеряют свою силу. Лишь от одного из даров Брахмы – неуязвимости в борьбе с женщинами – Дарика отказался, и Брахма предрек, что тот падет от женской руки.

Получив эти дары, Дарика стал притеснять все живое. Когда терпеть стало уже невозможно, обитатели трех миров обратились за помощью к мудрецу Нараде (Nārada), попросив того отправиться на Кайлас и рассказать Шиве о бесчинствах асура. Узнав о происходящем, Шива исполнился гневом, его третий глаз запылал огнем и из него вышла Бхадракали – дочь, которой Шива поручил убить Дарику. Зная, что противник силен, Шива дал ей в помощь свою свиту из духов, призраков и оборотней (*бхутов, претов и пишачей*). Кроме того, по дороге Кали встретила Веталу, ужасную пожирательницу плоти, которая согласилась стать ездовым животным (*ваханой*) для Бхадракали и участвовать в битве с Дарикой в надежде, что ей удастся досыта насытиться его кровью и плотью.

Наконец Дарика и Бхадракали встретились на поле боя. Почти сразу же стало ясно, что силы противников неравны. Асура был не просто очень силен, но и возрождался после каждого смертельного удара богини. Кроме того, ряды армии Бхадракали редели, а войско Дарики увеличивалось каждый раз, когда на землю проливалась хоть одна капля его крови. Когда Кали и ее спутники были на грани поражения, богиня Картьяяни (одна из ипостасей жены Шивы), перевоплотившись в юную брахманку, отправилась к Манодари с целью выведать секретные мантры. Ей это удалось, и, произнеся заветные слова, она отняла у Дарики значительную часть силы, что позволило Бхадракали вначале потеснить армию демона, а затем и обезглавить его самого. Когда это происходило, Ветала, вытянув свой огромный язык, с огромной скоростью вращала им над полем боя, благодаря чему ни одна капля крови Дарики не упала на землю.

Победив Дарику, Бхадракали, размахивая его головой, отправилась на гору Кайлас, чтобы почтить этим подношением Шиву. Однако, поскольку гнев ее не утих, на своем пути она продолжала уничтожать все живое. Ярость Бхадракали смогли смягчить лишь два младенца, в которых Шива превратил своих сыновей Сканду (Субраманию) и Ганешу (Ганапати). Поскольку они оказались прямо у нее на пути, Кали остановилась, подняла младенцев и накормила их своим молоком. Придя в умиротворение, Кали продолжила путь, добралась до Кайласа и поднесла Шиве голову Дарики. Увидев мощь порожденной им дочери, Шива смутился и решил не оставлять ее с другими



небожителями, а отправить на землю с обещанием, что люди будут почитать ее как величайшее божество.

Разыгрывание этого сюжета в *мудиетту* предполагает семь действующих лиц. Главная роль принадлежит Бхадракали, которую всегда исполняет ведущий танцор и, по совместительству, глава труппы, вторые по значимости – роли Дарики и Данавендры. К персонажам второго плана относятся бог Шива и мудрец Нарада, а также земной предводитель армии Бхадракали по имени Койимпатанаяр (Кбуимпаṭāṇāyar). Еще один персонаж, у которого нет прямого соответствия в мифе, обобщенный образ сопровождающих Кали духов, а именно Кули (Kūḷi), комический персонаж, несущий важнейшую функцию переключения публики с напряженных патетических сцен на расслабляющие смеховые.

Полевое исследование театра *мудиетту*

Рассматриваемое представление состоялось в рамках театрального фестиваля, посвященного Кулашекхаре Варману⁵, проходившего с 26 февраля по 2 марта 2013 г. в Трипунитхуре (Кочин)⁶. Его уникальность была связана с тем, что миф был представлен целиком, от начала до конца, а не в сокращенной форме, как это практиковалось в последнее время. *Мудиетту* был устроен под эгидой и покровительством храма богини Бхадракали в Эрнауламе, актерами являлись представители семьи Пажур.

Официально *мудиетту* начался около 7 часов утра в субботу 2 марта 2013 г. сразу после утренней *пуджи* в храме. Актеры и музыканты еще затемно отправились в храм, чтобы совершить *даршан*, т.е. увидеть и почтить храмовый образ богини Кали. Надев новые одежды и получив благословение от главного жреца храма, актеры стали готовиться к спектаклю, а музыканты начали музыкальное вступление⁷. Оркестр состоял из традиционных для *мудиетту* инструментов: большого высокочастотного барабана – *чхенда* (*chenda*), небольшого низкочастотного барабана – *виккан* (*veekkan*) и двух тяжелых медных тарелок-цимбал. Музыканты почти без перерывов играли весь день. Громкая барабанная дробь, далеко разносившаяся по округе, выполняла две функции: она служила напоминанием о вечернем спектакле и, по поверью местных жителей, отгоняла вредящих представлению злых духов.

Параллельно происходило еще несколько важных церемоний. После обеда актеры отправились наносить грим, который по своему типу (натуральные пигменты, растертые с кокосовым маслом) и символике цвета характерен и для других театральных традиций Кералы. Черный грим с красными губами и многочисленными белыми акцентами на лице,

⁵ Кулашекхара Варман – правитель Маходайяпурама (совр. Кодунгаллур), предположительно правивший с 978 по 1036 г., известен как великий покровитель театра и драматург, при дворе которого ставилась классическая санскритская драма.

⁶ Фестиваль был организован Государственным санскритским колледжем и Международным центром по изучению *кутияттама* в Трипунитхуре, а также Международным центром Чинмая в Велиянаде.

⁷ Присутствовать на этой церемонии мне не удалось, поскольку, в отличие от других штатов Индии, доступ иностранцев на территории индуистских храмов в Керале крайне затруднен, а в большинстве случаев просто невозможен.



изображающими следы от оспы, характеризует демонических персонажей, прежде всего, Дарику и Данавендру, в то время как зеленый грим с ярко-алыми губами используется для богов и благородных героев.

Те же цвета составляют палитру художников, создающих из окрашенной рисовой пудры большое (примерно 3 на 5 метров) изображение богини Бхадракали (Рис. 1 – Fig. 1). Этот ритуал, известный как *каламежуту* (Kalamezhuthu) или просто *калам* (Kalam), представляет собой традиционное храмовое искусство Кералы⁸. Изображение богини в полный рост со всеми иконографическими деталями выкладывается неподалеку от храма и того места, где будет проходить представление. Художник одной из традиционных каст⁹ должен обладать немалым мастерством, чтобы из окрашенной натуральными пигментами рисовой пудры¹⁰ создать иконографически точное изображение богини.

В данном случае художниками были Сукумаран Куруп и его старший сын Суреш, приступившие к созданию образа богини сразу после обеда. Традиционно это изображение создавалось на специально подготовленной площадке, однако в данном случае из-за возможного дождя было выбрано небольшое помещение примерно в 20 кв.м неподалеку от храма. После того как храмовый жрец освятил комнату с помощью масляных светильников и *пуджи*, художники начали выкладывать рисовую пудру прямо на керамической плитке. Проведя линию с востока на запад, они разметили область лица, от которого, строго соблюдая пропорции, стали выкладывать тело богини. Поскольку Бхадракали не только воительница, но и богиня-мать, особое внимание было уделено символически значимой области груди. Насыпав две кучки неочищенного риса, художники покрыли правую грудь порошком черного цвета, а левую – зеленого, а затем поверх него засыпали обе груди красной пудрой.

Процесс шел очень быстро, и через 2,5–3 часа образ богини был полностью готов, после чего Сукумаран Куруп отправился в храм, а Суреш согласился рассказать об искусстве *калама*. По его словам, это



Рис. 1. Калам. Изображение богини Кали.
© Фото автора

Fig. 1. Kalam. Image of the goddess Kali.
© Author's photo

⁸ Это искусство, называемое также *дхоли-читра* (dholi-chithra), или «рисовые рисунки», составляет неотъемлемую часть шиваитского культа.

⁹ Сейчас навыками этого искусства владеют около 120 семей из кланов Kurups, Theeyampadi Nambiaris, Theeyadi Nambiaris и Theeyadi Unnis.

¹⁰ Белую пудру художники получают из рисовой муки, черную – из жженой шелухи риса, желтую – из куркумы, зеленую – из сухих листьев, красную – из смеси красной куркумы, извести и сока лайма, и т.д.



искусство абсолютно канонично. Сколь бы ни был талантлив художник, он должен изображать все внешние атрибуты богов и богинь так, как принято в традиции, регулирующей цветовую гамму, позы, украшения и прически для каждого божества. Некоторые вариации возможны лишь для образа Бхадракали и то только в том случае, если ее изображение создается перед *мудиетту*.

По мнению Суреша, создание образа с помощью рисовой пудры намного сложнее фресковой живописи. Фрески двухмерны, тогда как в *каламе* художник знает приемы, способные создавать трехмерный эффект, подчеркивая такие важные части тела, как лицо, особенно глаза и губы, а также грудь богини. Кроме того, в храмовых фресках далеко не всегда изображается оружие, которое принципиально важно в создаваемом для *мудиетту каламе*, поскольку оно выражает мощь и агрессию богини. За день такого труда главный художник традиционно получал от 2500 до 3000 рупий, однако после получения статуса ЮНЕСКО стоимость его работы выросла примерно в 10 раз.

Беседа еще продолжалась, когда из храма вместе с главным художником пришли брахманы, актеры, певцы и музыканты. Под звуки песнопений и громкой барабанной дробы изображение Кали освятили с помощью *пуджи*. По периметру изображения поставили небольшие светильники, окурили его благовониями, опрыскали водой, сложили к ногам богини еду и цветочные гирлянды, после чего брахманы вместе с художниками разбили три спелых кокоса. Это было своеобразным гаданием, поскольку ровно разбившиеся кокосы с ярко-белой мякотью и прозрачным соком свидетельствовали о благополучии всего начинания.

Помимо внешней, все эти действия имели еще и тайную, эзотерическую составляющую. Дело в том, что в *мудиетту* богиня присутствует сразу в трех ипостасях: как *мурти* верховного божества храма, как сила, вселяемая в изображение Бхадракали из рисовой пудры, и как перевоплощающийся в Кали актер. При этом должно происходить неоднократное перемещение духа Кали, причем медиаторами этого процесса служат главный брахман храма и ведущий актер. Вначале они отправляются в святилище храма и приглашают дух богини переместиться из ее статуи в горящую масляную лампу. Затем эту лампу со всеми предосторожностями приносят к временному изображению Кали и, сопровождая свои действия мантрами и ритуальными жезлами, вселяют в рисунок, который после этого становится объектом поклонения. В нем дух Кали будет пребывать до начала спектакля, после чего вновь переместится теперь уже в изображающего Кали актера. Одержимость духом Кали, признаками которой служат тремор конечностей, неконтролируемые движения глаз, подергивания уголков рта и другие внешние проявления, составляет неотъемлемую часть представления *мудиетту*.

Считается, что дух Кали вселяется в актера в момент одевания головного убора – *муди* или *мути* (Рис. 2 – Fig. 2). Укрепление на голове этой огромной короны с нимбом, в которой чрезвычайно сложно двигаться, а тем более танцевать, – важнейший символический акт, недаром само название *мудиетту* буквально означает «коронованный», надевший или носящий *муди*. *Муди*, главный ритуальный предмет, до спектакля хранится в храме. Оттуда его доставляют прямо к началу представления, чтобы с помощью веревок прочно укрепить на голове главного актера. Актер в это время уже полностью одет, его костюм, в котором преобладают красные тона, достаточно прост,



Рис. 2. Одевание короны Бхадракали.

© Фото автора

Fig. 2. Actor puts on the Bhadrakālī crown.

© Author's photo

внимание привлекает лишь гипертрофированная накладная грудь ярко-алого цвета, сделанная из двух половинок крупного кокоса.

Перед надеванием *муди* актер в высшей степени сосредоточен. Он вполне осознает всю ответственность перехода в то особое состояние, которое позволит ему вместить дух грозной богини. Перед тем как надеть корону, актер повязывает на голову красную ткань. Эта красная повязка делает его невосприимчивым к любому виду ритуального или мирского осквернения. Повязав ее и надев корону, актер не выйдет из роли, даже если в это время в деревне случится пожар или умрет близкий родственник. Сразу после надевания *муди* к короне прикрепляют длинные светлые волосы из лыка, после чего немедленно начинается спектакль. Отсрочить его нельзя, поскольку, как верят все присутствующие, богиня Бхадракали уже овладела телом актера и находится среди них.

Эта важная церемония происходит в стороне. Зрители же собираются около большой круглой площадки, на которой и будет разыгрываться спектакль. Декорации в *мудиетту* полностью отсутствуют, а используемый реквизит минимален. Это большая деревянная ступа или крепкий стул и несколько факелов, в которые во время спектакля бросают тонко измельченную сосновую смолу, за счет чего они на мгновение ярко вспыхивают. Непосредственно перед началом спектакля сценическая площадка освящается с помощью лампы, другая большая масляная лампа зажигается в центре храмового двора, где она горит на протяжении всего представления. Кали, святилище которой остается открытым всю ночь, считается главным зрителем *мудиетту*, недаром актеры стараются все время оставаться в зоне прямой видимости богини.

Сам спектакль состоит всего из нескольких эпизодов, представляющих собой импровизированные сцены, способные длиться сколь угодно долго. Со стороны большинство из них выглядит как бесконечное кружение актеров по сценической площадке, с помощью цепочек несложных, но ритмичных танцевальных шагов. Монотонность танцевальной пантомимы, состоящей из шагов и покачиваний корпуса, прерывает лишь ряд батальных сцен и комических интермедий. Все движения совершаются под звук оркестра, игра которого продолжается безостановочно всю ночь.



В процессе полевого исследования мной выделены следующие сцены спектакля, начало и конец которых в ряде случаев отмечался растягиванием небольшого переносного занавеса.

1. Занавес, растянутый прямо перед светильником, скрывает двух исполнителей в образах бога Шивы и мудреца Нарады, оставляя видимыми лишь ноги актеров. Певцы начинают исполнять протяжное песнопение на языке малаялам, под которое Шива и Нарада медленно кружатся в плавном танце, почти полностью скрытом занавесом от зрителей. Исполняемое одновременно песнопение выполняет роль молитвы с восхвалением и прославлением сцены. В песнопении говорится, что место действия уже окроплено священной водой и освящено расположенной в центре масляной лампой, и все жертвенные подношения, включая фрукты (бананы и кокосы), рис, воду, благовония, цветочные и листовые гирлянды, уже совершены. Следующее песнопение представляет собой молитву к богу Ганеше, которому молятся ради успеха представления. Далее, также за занавесом, уже без музыки, один из актеров плавным речитативом пересказывает краткое содержание драмы на языке малаялам.

2. Под оглушительное крещендо занавес приспускают, так что становится видна голова сидящего на табурете бога Шивы, которого с двух сторон начинают осыпать лепестками цветов. Шива встает и в сопровождении мудреца Нарады появляется слева от занавеса. Он обходит сцену по кругу близко к публике и вновь скрывается за занавесом. Через мгновение, встав на табурет и возвышаясь над присутствующими, он появляется в той части занавеса, где прикреплено изображение головы быка Нандина, ездового животного Шивы. Шива слегка покачивается, так что создается впечатление, что, восседая на Нандине, бог парит в небесах.

Нарада остается на сцене. Обходя ее несколько раз по кругу, он описывает злодеяния Дарики, одновременно смешивая публику неуклюжей походкой, ужимками и другими комическими действиями. Разрушая сценическую иллюзию, Нарада напрямую обращается к зрителям и выслушивает их просьбы к богу Шиве, главной из которых должна оставаться просьба убить демона Дарику. В конце Нарада и Шива покидают сценическое пространство.

3. За растянутым занавесом Дарика исполняет танец. Завершив его, он садится на табурет и, оставаясь невидимым, энергично сотрясает ткань двумя руками, предвосхищая тем самым свое появление на сцене. Так повторяется три раза, после чего занавес слегка приспускают, и в свете факелов становится видно маскообразное лицо Дарики. Занавес убирают, и Дарика в сопровождении факельщиков и барабанщиков совершает несколько круговых обходов сцены. На факелы при этом активно сыплют порошок из смолы, за счет чего они ярко вспыхивают, символизируя совершенные Дарикой разрушения. Исполнив еще несколько энергичных танцев с кинжалами в обеих руках, Дарика совершает ритуал *пуджи* перед горячей лампой, которая репрезентирует центр мироздания. Он совершает несколько поклонов и насыпает перед лампой цветы. Затем, встав на табурет и оказавшись заметно выше ближней публики, актер делает поворот вокруг своей оси. При этом Дарика останавливается, обращаясь к четырем основным сторонам света, и издает громкие, переходящие в рев крики, сообщая миру о своей непобедимости и могуществе.



4. За занавесом появляется актер в образе богини Бхадракали. Отвечая на боевой клич Дарики, она также отрывисто и громко кричит. Они как бы перекрикивают друг друга, за счет чего возникает своеобразный диалог между демоном и богиней. По-прежнему разделенные занавесом, Кали и Дарика под оглушительный грохот барабанов и цимбал исполняют боевой танец, каждый со своей стороны. Дарика активно размахивает двумя бутафорскими кинжалами, а Кали – мечом и большим серпом. Внезапно занавес падает, и противники оказываются друг напротив друга. Делая угрожающие выпады, они стремительно двигаются, стараясь продемонстрировать свою силу и устрашить противника. Занавес вновь поднимается, и Дарика, находящийся со стороны зрителей, покидает сцену.

5. Кали остается за занавесом. Устроившись на табурете и оставаясь невидимой, она трижды громко кричит, сотрясая при этом занавес. Закончив эту пантомиму, Кали вновь появляется на сцене. В сопровождении барабанщиков и факельщиков она несколько раз обегает по кругу сценическое пространство, а затем исполняет быстрый, энергичный танец, движения которого призваны продемонстрировать физическую и духовную мощь богини. Затем, устроившись на табурете, актер, изображающий Кали, медленно перебирает длинные светлые волосы. Плавно раскачиваясь, он как бы погружается в глубокую медитацию. Затем он неожиданно и резко поднимается со стула и, так же как

Дарика, совершает *пуджу* вокруг горячей лампы. Вначале он рассыпает цветы непосредственно около светильника, почитая тем самым центр мира, а затем – по четырем сторонам света от него. Далее следует еще одна сцена медитации, после чего, резко встав со стула, Кали демонстрирует невероятный прилив сил. Всем своим видом актер показывает, что наступило время действовать, и в подтверждение Кали начинает точить свой меч. Затем, закружившись по сцене в страстном и энергичном танце, Кали останавливается поочередно лицом к четырем сторонам света и каждый раз громко кричит, бросая вызов Дарике. Завершив танец, Кали возвращается к стулу. Приняв величавую позу и воссев на нем, как на троне, она в последний раз громко и торжественно вызывает Дарику на бой. Из-за занавеса раздается оглушительный крик Дарики, свидетельствующий о том, что он слышит и принимает вызов Бхадракали.



Рис. 3. Койимпатанаяр – глава армии Бхадракали. © Фото автора

Fig. 3. Kōyimpāṭānāyar – the leader of the Bhadrakālī army. © Author's photo



Рис. 4. Комический персонаж Кули.

© Фото автора

Fig. 4. Comic character Kūḷi.

© Author's photo

6. Кали сидит на табурете в центре сцены, на которую выходит персонаж по имени Коймпатанаяр, глава войска Кали, в традиционном для Кералы воинском облачении, с мечом и щитом в руках (Рис. 3 – Fig. 3). Поклонившись богине и произнеся молитвословие в честь покровительствующего сцене бога Ганеши, Коймпатанаяр вступает в перепалку с музыкантами. Смеша публику, он начинает пересказывать анекдоты из жизни деревенского общества, что на время переносит сценическое действие из мифологической реальности в сельскую жизнь Кералы.

7. Около трех часов утра в сопровождении факельщиков и барабанщиков на сцене появляется Кули – крайне уродливый гротескный персонаж, клоунесса, выглядящая как карикатура на женщину из низшего сословия (Рис. 4 – Fig. 4). Кули – это не столько антипод, сколько alter ego грозной богини (подробнее см. [2, p. 184-207]). Выбежав на сценическую площадку

с двумя венками из листьев, в сопровождении еще одной клоунессы со снопом колосьев и небольшой, наполненной рисом деревянной ступкой, Кули совершает земной поклон, буквально падая к ногам Бхадракали. Затем она начинает дразнить и задирать зрителей, толкая их и заставляя смеяться. Желаящие получить особое благословение Кули для себя и своих детей предлагают ей деньги. В зависимости от величины пожертвования, Кули либо прикасается к голове ребенка, либо берет его на руки и весело обегает с ним всю сценическую площадку. Взбодлив аудиторию и подготовив ее к главной сцене спектакля, Кули и ее спутница покидают сцену.

8. На сцене появляются демоны Дарика и Данавендра (Рис. 5 – Fig. 5). Различить их непросто, поскольку их костюмы и головные уборы однотипны. Покружив по сцене вначале поодиночке, а затем вместе и позволив зрителям хорошо разглядеть себя, братья покидают сцену.

9. На фоне растянутого занавеса Кали и Кули изображают, что идут по



Рис. 5. Дарика и Данавендра.

© Фото автора

Fig. 5. Dārika and Dānavēndra.

© Author's photo



лесной тропинке, пробираясь в логово Дарики. Сам Дарика с Данавендрой стоят с другой стороны занавеса. Под оглушительные звуки барабанов занавес падает, и противники неожиданно оказываются лицом друг к другу. Выдержав паузу и усилив тем самым драматичность момента, они вступают в ожесточенный поединок. Сцена сражения сопровождается оглушительной барабанной дробью. Следуя музыке, неоднократно меняющей ритм, актеры отступают и наступают, гоняя друг за другом по сценической площадке. Когда силы актеров оказываются на исходе, они на время расходятся. Оставаясь в одном сценическом пространстве, Кали и Дарика усаживаются на стулья на значительном расстоянии друг от друга и, как бы отрешаясь от происходящего, начинают бормотать заклинания и молитвы. Отдохнув, актеры вновь начинают размахивать оружием и несколько раз сходятся в ожесточенном поединке.

10. В разгар битвы Кали внезапно останавливается и теряет сознание. Оркестр также неожиданно стихает, и наступившая тишина кажется оглушительной. Причиной происходящего оказываются тайные мантры Брахмы, которые произносит жена Дарики – Манодари. Койимпатанаяр и Кули пытаются привести Кали в чувство, ухаживают за ней, обмахивают тканью и предлагают воду. Поскольку дух Кали временно покидает тело актера, они снимают с него корону. В конце концов Кали приходит в себя, на голове актера вновь укрепляют корону, и богиня с новыми силами вступает в бой. Следует самый продолжительный танец, во время которого Кали, Койимпатанаяр, Кули, Дарика и Данавендра энергично кружатся по сцене, время от времени разыгрывая единоборство.

11. Далее следует кульминация спектакля. Кали настаивает Дарику в центре сцены, прямо около лампы. Она энергично толкает его за растянутый занавес и под оглушительные звуки барабанов буквально через мгновение появляется вновь, демонстрируя всем головной убор демона. Эта корона, символизирующая отрубленную голову Дарики, свидетельствует о победе богини. Удерживая в одной руке головной убор, а в другой, высоко поднятой – горящий факел, Кали несколько раз обегает сценическую площадку и устрашающе кричит. Тем самым она изображает путешествие на Кайлас, а вспыхивающий от хвойного порошка факел указывает на причиняемые ею разрушения. Актер очень энергично и небезопасно размахивает факелом над головами зрителей, что интерпретируется как освобождение от всех накопленных ими за год грехов. Постепенно Кали успокаивается и, демонстрируя умиротворение, совершает еще одну *пуджу*, рассыпая цветы около лампы и произнося несколько молитвословий в благодарность богам сцены.

12. Для полного завершения ритуала требуется провести еще две церемонии. Первая из них связана с освобождением духа Бхадракали из тела актера, который ради этого вначале снимает *муди*, которую вместе с оружием и другими ритуальными предметами кладут на установленный рядом с лампой табурет, а затем и красную повязку. Как я могла наблюдать, это не вполне технический момент. Когда актера освободили от тяжелой короны и повязки, его тело начали сотрясать мощные, неконтролируемые конвульсии. Так продолжалось какое-то время, пока находившийся рядом брахман напряженно читал молитвы. После нескольких особенно сильных конвульсий актер на мгновение замер, как бы потеряв сознание, а затем, придя в себя, выглядел крайне усталым и опустошенным.



13. Еще одна церемония связана с уничтожением временного изображения богини. Сотворив несколько молитв и выполнив ряд земных поклонов на восток, где уже всходило солнце, храмовый брахман смешал слои пудры, после чего начал раздавать цветной порошок все желающим. Получившие будут хранить его целый год, веря, что с ними пребывает частичка божественной силы и защиты Бхадракали. Изображение отрубленной головы Дарики в руке богини брахман оставил нетронутым, поскольку, как он пояснил мне позднее, никто не захотел бы получить эту пудру в качестве благословения.

14. Уже утром брахманы вместе с актерами и зрителями доставили корону Бхадракали в храм, где она будет храниться до представления следующего года. Рядом с ней на полочках пониже займут свое место короны Дарики и Данавендры, а также считающиеся священными музыкальные инструменты.

В заключение следует сказать, что проведение полевых исследований *мудийетту* чрезвычайно важно как для фиксации современного состояния этого театра, так и для оценки его возможной трансформации в будущем.

Литература

1. Caldwell S. L. *On Terrifying Mother: The Mudiyyettu Ritual Drama of Kerala, South India*. Berkeley: University of California Press; 1995. 660 pp.

2. Caldwell S. L. Kali and Kuli. Female Masquerades in Kerala Ritual Dance. *Masked Ritual and Performance in South India. Dance, Healing, and Possession*. Shulman D., Thiagarajan D. (Eds.). Ann Arbor: University of Michigan; 2006, pp. 184–207. <https://doi.org/10.3998/mpub.165030>

3. Tarabot G. *Sacrifier et donner à voir en pays Malabar : les fêtes de temple au Kerala (Inde du Sud) : étude anthropologique*. Paris: Ecole Française d'Extrême Orient, 1986. 691 pp.

4. Tarabot, G. L'évolution des cultes dans les temples hindous. L'exemple du Kérala (Inde du Sud). *Renouveaux religieux en Asie*. C. Clémentin-Ojha (ed.). Paris: EFEO; 1997, pp.127–54.

5. Aubert L. *Les Feux de la Déesse. Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud)*. Lausanne : Editions Payot Lausanne. Collection Anthropologie – Terrains; 2004. 496 pp.

6. Choondal Ch. *Muṭiyēttu': nāṭōṭinātaka pathanam*. Trichur: Kerala Folklore Academi, 1981.

7. Rajagopalan C. R. *Muṭiyēttu' nāṭōṭinēraṅṅū*. Folklore Study Series 3. Trichur: Centre for IK. *Folklore Studies*. 2003.

8. Pasty M. Au plaisir de la déesse. Le muṭiyēttu' du Kerala (Inde du Sud): étude ethnographique d'un théâtre rituel entre tradition et modernité. Ph.D. thesis. Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris, 2010.

9. Pasty M. Un théâtre pour le plaisir de la déesse: culte, dévotion et société au Kerala (Inde du Sud). *Théâtres d'Asie à l'œuvre. Circulation, expression, politique*. Ed. by Gérard Toffin and Hélène Bouvier. Paris: Ecole Française d'Extrême Orient; 2012, pp. 59–81.

10. Pasty-Abdul Wahid M. Our Dēvi is like that. An ethnological insight into the image of the Hindu goddess Bhadrakālī in popular South Indian belief and temple practice. *Journal of Hindu Studies*. 2016;3(9):329–361. <https://doi.org/10.1093/jhs/hiw023>

11. Pasty-Abdul Wahid M. When Theatre Makes the Ritual Work. Imitation, Materialisation and Reactualization in the Malayali Ritual Theatre Muṭiyēttu. *Cracow Indological Studies*. 2017;19(2):201–28. <https://doi.org/10.12797/CIS.19.2017.02.02>



12. Pasty-Abdul Wahid M. She doesn't need mutiyettu' there'. The interplay of divine mood, taste and spectacular offerings in South Indian Folk Hinduism. *Religions of South Asia*. 2017;11(1):72–98.

13. Pasty-Abdul Wahid M. Bloodthirsty, or Not, That Is the Question: An Ethnography-Based Discussion of Bhadrakāli's Use of Violence in Popular Worship, Ritual Performing Arts and Narratives in Central Kerala (South India). *Religions*. 2020;11(4), 170: 1-29. <https://doi.org/10.3390/rel11040170>

Информация об авторе

Лидова Наталья Ростиславовна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела теории литературы, ИМЛИ РАН, Москва, Россия, <https://orcid.org/0000-0002-3983-303X>,
© nlidova@gmail.com

Author's Links



Раскрытие информации о конфликте интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Информация о статье

Статья поступила в редакцию 28.07.2022; одобрена рецензентами 18.08.2022; принята к публикации 03.09.2022; опубликована 29.09.2022.

Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи.

Информация о рецензировании

«Ориенталистика» благодарит анонимных рецензентов за их вклад в рецензирование этой работы, а также за согласие на публикацию (размещение) текстов рецензий на сайте журнала и передачу (размещение) в Научную электронную библиотеку (<https://www.elibrary.ru>). Размещенные материалы, исключая персональные данные о рецензентах, являются публичными и доступны пользователям в информационно-телекоммуникационной сети Интернет.

References

1. Caldwell S. L. *On Terrifying Mother: The Mudiyyettu Ritual Drama of Kerala, South India*. Berkeley: University of California Press; 1995. 660 p.
2. Caldwell S. L. Kali and Kuli. *Female Masquerades in Kerala Ritual Dance. Masked Ritual and Performance in South India. Dance, Healing, and Possession*. Shulman D., Thiagarajan D. (Eds.). Ann Arbor: University of Michigan; 2006, p. 184–207. <https://doi.org/10.3998/mpub.165030>
3. Tarabout G. *Sacrifier et donner à voir en pays Malabar : les fêtes de temple au Kerala (Inde du Sud) : étude anthropologique*. Paris: Ecole Française d'Extrême Orient, 1986. 691 p.
4. Tarabout, Gilles. L'évolution des cultes dans les temples hindous. L'exemple du Kerala (Inde du Sud). *Renouveaux religieux en Asie*. C. Clémentin-Ojha (ed.). Paris: EFEO, pp.127-54.
5. Aubert L. *Les Feux de la Déesse. Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud)*. Lausanne : Editions Payot Lausanne. Collection Anthropologie – Terrains. 495 p.



6. Choondal Ch. Muṭiyēttu': nāṭōṭināṭaka pathanam. Trichur: Kerala Folklore Academi, 1981.
7. Rajagopalan C. R. Muṭiyēttu' nāṭōṭinērarannu. Folklore Study Series 3. Trichur: Centre for IK. *Folklore Studies*. 2003.
8. Pasty-Abdul Wahid M. Au plaisir de la déesse. Le muṭiyēttu' du Kerala (Inde du Sud): étude ethnographique d'un théâtre rituel entre tradition et modernité. Ph.D. thesis. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Paris, 2010.
9. Pasty-Abdul Wahid M. Un théâtre pour le plaisir de la déesse: culte, dévotion et société au Kerala (Inde du Sud). *Théâtres d'Asie à l'œuvre. Circulation, expression, politique*. Ed. by Gérard Toffin and Hélène Bouvier. Paris: Ecole Française d'Extrême Orient, 2012, p. 59–81.
10. Pasty-Abdul Wahid M. Our Dēvi is like that. An ethnological insight into the image of the Hindu goddess Bhadrakālī in popular South Indian belief and temple practice. *Journal of Hindu Studies*. 2016;3(9):329–361. <https://doi.org/10.1093/jhs/hiw023>
11. Pasty-Abdul Wahid M. When Theatre Makes the Ritual Work. Imitation, Materialisation and Reactualization in the Malayali Ritual Theatre Muṭiyēttu. *Cracow Indological Studies*. 2017;19(2):201–28. <https://doi.org/10.12797/CIS.19.2017.02.02>
12. Pasty-Abdul Wahid M. She doesn't need mutiyettu' there'. The interplay of divine mood, taste and spectacular offerings in South Indian Folk Hinduism. *Religions of South Asia*. 2017;11(1):72-98.
13. Pasty-Abdul Wahid M. *Bloodthirsty, or Not, That Is the Question: An Ethnography-Based Discussion of Bhadrakālī's Use of Violence in Popular Worship, Ritual Performing Arts and Narratives in Central Kerala (South India)*. *Religions*. 2020; 11(4):170. <https://doi.org/10.3390/rel11040170>

Information about the author

Natalia R. Lidova – Cand. Sci. (Philol.), Senior Researcher at the Department of Theory of Literature, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, <https://orcid.org/0000-0002-3983-303X>, nlidova@gmail.com

Author's Links



Conflicts of Interest Disclosure

The author declares that there is no conflict of interest.

Article info

The article was submitted 28.07.2022; approved after reviewing 18.08.2022; accepted for publication 03.09.2022; published 29.09.2022.

The author has read and approved the final manuscript.

Peer review info

Orientalistica thanks the anonymous reviewers for their contribution to the peer review of this work. It is also grateful for their consent to publish (place) of the review on the journal's website and transfer (place) to the Scientific Electronic Library (<https://www.elibrary.ru>). The posted materials, excluding personal data about the reviewers, are public and freely available on the Internet.