

Татьяна Морозова

Музыкальная культура Непала: от древних традиций к традициям новых поколений

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

Государственный институт искусствознания

Татьяна Морозова

Музыкальная культура Непала:

от древних традиций
к традициям новых поколений

Москва 2024

УДК 781.7
ББК 85.315
М80

Печатается по решению
Ученого совета Государственного института искусствознания

Рецензенты:

В.Н. Юнусова, доктор искусствоведения, профессор
Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского
З.А. Имамудинова, кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник Сектора теории музыки
Государственного института искусствознания

Татьяна Евгеньевна Морозова

**Музыкальная культура Непала: от древних традиций к традициям
новых поколений** / Морозова Т.Е. – М.: Государственный институт
искусствознания, 2024. – 300 с., ил., ноты.

ISBN 978-5-98287-219-7

В книге представлен исторический путь развития музыкальной культуры Непала с первого тысячелетия до н.э. вплоть до окончания XX века. Примером преемственности традиций являются зародившиеся еще в V, XII и XVII веках три разнотипных театральных фестиваля, заложивших основы для новых форм театрального искусства. Рассматриваются самобытные жанры народного и профессионального творчества, отражающие специфику разноязычных народностей страны, где две основные религии – буддизм и индуизм – мирно сосуществуют с немалым количеством местных верований. Анализируются многовековые связи с индийской музыкой. Книга содержит большое количество нотного материала, собранного автором в процессе полевой работы во время пятилетнего проживания в Непале. Музыкальная культура этой горной страны, впервые рассматриваемая в таком многоаспектном плане, может представлять интерес для музыкантов и широкого круга искусствоведов и историков, изучающих культуры Восточных стран.

ISBN 978-5-98287-219-7

© Т.Е. Морозова, текст, нотные записи,
2024

© Государственный институт
искусствознания, 2024

© Е.А. Сиверс, оформление, 2024

СОДЕРЖАНИЕ

8	ПРЕДИСЛОВИЕ
16	I. ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НЕПАЛА
16	ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ ПАНОРАМА: ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ЛОКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ ВО ВСЕОБЩИЕ ПРАЗДНИКИ
34	<i>ВАДИТРА</i> : ОТ ДРЕВНИХ ИСТОКОВ
45	ТРАДИЦИИ ДРЕВНИХ И СОВРЕМЕННЫХ НЕПАЛЬСКИХ <i>ДЖАТР</i>
50	II. НАРОДНОЕ ПЕСЕННО-ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО
51	РАЗНОВИДНОСТИ ИГРОВЫХ И ОБЯРДОВЫХ «МУЗЫКАЛЬНЫХ ДИАЛОГОВ»
64	ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА
70	ТРАДИЦИОННЫЕ ПЕСЕННО-ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ШЕСТВИЯ
74	III. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ РЕЛИГИОЗНЫХ ЦЕРЕМОНИЙ И ПРАЗДНИКОВ – ПАРАМПАРАГАТ
74	МУЗЫКАЛЬНО-ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ «СВЯЩЕННЫХ ТЕКСТОВ»
88	ПЕСЕННО-ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ РИТУАЛЫ И ТРАДИЦИИ РЕЛИГИОЗНЫХ ПРАЗДНИКОВ
114	IV. НЕПАЛИ-ШАСТРИЙА-САНГИТ – НЕПАЛЬСКАЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА В АСПЕКТЕ ВЗАИМОСВЯЗИ С МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРОЙ ИНДИИ
192	V. ТРАДИЦИОННОЕ НАРОДНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО
193	<i>БХАДЖАН</i>
201	<i>ХУДКЕ-НАЧ</i> – РЕЛИГИОЗНЫЕ БАЛЛАДЫ; ПЕСНЕТВОРЧЕСТВО БАУЛОВ
208	<i>ЧАРЬЯ-ГИТИ-НРИТЬЯ</i> – «БЛАГОЧЕСТИВЫЕ ПЕСНИ» И РИТУАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ

232	VI. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО НЕПАЛА
232	Музыкально-танцевальные драмы I – начала II тысячелетия и зарождение традиции театральных фестивалей: <i>Индра-джатра, Джатака; Дапа</i> – от песен до театрализованных представлений
247	Средневековый музыкальный театр: «Рамаяна»; одноактные пьесы <i>лила</i> ; театральный фестиваль <i>Картик-пйакхан</i>
258	Современное сценическое искусство: религиозно-обрядовые действия как музыкально-игровые перформансы: <i>Кхата-пйакхан, Чепанг-нач, Сатар, Соратхи, Маруни</i>
267	<i>Сангит Нритья-натак и Гити-натак</i>
284	ЗАКЛЮЧЕНИЕ
287	БИБЛИОГРАФИЯ
292	ИНДЕКС

CONTENTS

8	PREFACE
16	I. HISTORICAL ASPECTS OF THE DEVELOPMENT OF NEPAL'S MUSICAL CULTURE
16	HISTORICAL AND CULTURAL PANORAMA: THE TRANSFORMATION OF LOCAL TRADITIONS INTO UNIVERSAL HOLIDAYS
34	VADITRA: FROM ANCIENT ORIGINS
45	TRADITIONS OF ANCIENT AND MODERN NEPALI <i>JATRAS</i>
50	II. FOLK SONG AND DANCE CREATIVITY
51	VARIETIES OF GAME AND RITUAL "MUSICAL DIALOGUES"
64	GENRE DIVERSITY OF SONG FOLKLORE
70	TRADITIONAL SONG AND DANCE PROCESSIONS
74	III. MUSICAL TRADITIONS OF RELIGIOUS CEREMONIES AND HOLIDAYS – <i>PARAMPARAGAT</i>
74	MUSICAL AND NARRATIVE PRESENTATION OF "SACRED TEXTS"
88	SONG AND DANCE RITUALS AND TRADITIONS OF RELIGIOUS HOLIDAYS
114	IV. NEPALI-SASTRIYA-SANGEET – PROFESSIONAL MUSIC OF NEPAL AND ITS CENTURIES-OLD CONNECTION WITH INDIAN MUSIC HINDUSTANI
192	V. TRADITIONAL FOLK AND PROFESSIONAL CREATIVITY
193	<i>BHAJAN-GRIHA</i>
201	<i>HUDKE-NACH</i> – RELIGIOUS BALLADS; SONG-MAKING OF BAUL
208	<i>CHARYA-GITI-NRITYA</i> – "PIOUS SONGS" AND RITUAL DANCES
232	VI. THEATRICAL ART OF NEPAL
232	MUSICAL AND DANCE DRAMAS I – BEGINNING II MILLENNIA AND THE BIRTH OF THE TRADITION OF THEATER FESTIVALS: <i>INDRA-JATRA</i> , <i>JATAKA</i> ; <i>DAPA</i> – FROM SONGS TO THEATRICAL PERFORMANCES

247	MEDIEVAL MUSICAL THEATER: “RAMAYANA”; ONE-ACT PLAYS BY LEEEA; “KARTIK-PYAKHAN”
258	CONTEMPORARY STAGE ART: RELIGIOUS AND CEREMONIAL ACTIONS AS MUSICAL AND GAME PERFORMANCES: <i>KHATA-PYAKHAN</i> , <i>CHEPANG-NACH</i> , <i>SATAR</i> , <i>SORATHI</i> , <i>MARUNI</i>
267	<i>SANGEET NRITYA-NATAK</i> AND <i>GITI-NATAK</i>
282	CONCLUSION
285	BIBLIOGRAPHY
290	INDEX

Annotation

This book presents the historical path of the development of the musical culture of Nepal from the first millennium BC until the end of the XX century AD. An example of the continuity of traditions of different generations is the three theater festivals held annually today, which originated in the V century (Indra-Jatra), in the XII century (Jataka) and in the XVII century (Kartik-pyakhan), during which, along with the demonstration of traditional musical and dance dramas, the foundations were laid for new forms of theatrical art. These include the contemporary musical dramas Sangeet nritya-natak. Also, various genres of song and dance folklore and folk-professional creativity were highlighted, reflecting the specifics of the multilingual nationalities of the country, where from time immemorial two main religions – Buddhism and Hinduism have peacefully coexisted, quietly getting along with a considerable number of local beliefs. This is especially evident on the days of numerous Holidays, when the process of merging of different confessional traditions into common song and dance performances takes place, the consideration of which is given a significant place. Among the important aspects is the analysis of the centuries-old connection with Indian music Hindustani, which was reflected in the formation and development of Nepali-sastriya-sangeet, which is also considered in the context of the history of both countries, filled with dramatic events. This book is provided with a large number of musical examples, collected, like all the material under study, during the fieldwork of the author, who studied the musical culture of Nepal during her five-year stay in this country.

The musical culture of Nepal, not previously considered in such a multidimensional way, may be of interest not only to musicians, but also to a wider range of art historians and historians studying the culture of Eastern countries.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Непал – небольшая по территории горная страна – обладает богатой, самобытной и во многом уникальной культурой. Однако до 50-х годов прошлого века (из-за историко-политических событий, приведших к определенной «замкнутости» страны) о нем было известно крайне мало, в том числе в области литературы, искусства и особенно музыки. В течение более чем столетия страной управляла династия премьер-министров Рана, которая сознательно проводила политику изоляции страны от окружающего мира, что естественно привело к стагнации развития Непала почти во всех областях жизни. Вместе с тем Непал сумел сохранить свою самостоятельность и не попал в колониальную зависимость от Британской империи. Так же как ранее (XIII–XVIII века), во многом благодаря своей территориальной специфике, эта горная страна не подверглась (в отличие от Индии) завоеванию мусульманских правителей. Отсюда возникла историческая ситуация, способствовавшая сохранению в народе почти «не тронутых временем», весьма древних и более поздних национальных музыкальных традиций, естественным образом вписывающихся в современную жизнь и во многом содействующих возникновению традиций новых поколений.

Их разнообразие объясняется многоуровневой социально-культурной средой, в немалой степени продиктованной географическим расположением страны. Ее небольшая территория – 147,18 тыс. кв. км. – простирается от граничащих с Китаем высокогорных районов Гималаев, по их южным склонам с разнородными долинами, до равнинной полосы тераев, где проходит граница с Индией. Подобно географическим контрастам весьма различен и этнический состав страны: проживающие здесь большие и малые народности говорят примерно на 60 языках и диалектах и к тому же придерживаются различных религиозных воззрений. Исключительная веротерпимость (объясняемая изначальным мирным сосуществованием в стране двух основных религий – индуизма и буддизма) способствовала бесконфликтному принятию как соседствующих локальных музыкальных ритуалов (в честь почитаемых родовых божеств),

так и массовых песенно-танцевальных шествий индусской и буддийской направленности. А разыгрываемые в людных местах музыкальные представления, основанные на местных легендах и религиозных обрядах, становились основой для зарождения общенациональных праздников.

Богатейший непальский песенно-танцевальный фольклор, сформировавшийся в результате поступательных культурных процессов, отражал в своем жанровом разнообразии множественные религиозные культы и многотипные жизненные уклады страны. В силу своей развитости фольклор оказывал существенное влияние и на профессиональную музыку Непала. Благодаря этим перекрестным связям она обретала яркую национальную самобытность и – несмотря на близость и историческую родственность с классической музыкой Индии – должна бесспорно рассматриваться как самостоятельное музыкальное искусство с теоретическими, жанрово-стилистическими и исполнительскими особенностями.

При этом важно отметить, что Южно-Азиатский регион представляет собой своеобразный «нерасчлененный» пласт древнейшей культуры, в котором Непал наряду с Индией и другими странами занимает свое особое, законное место, и исторически сложившееся наименование – древнеиндийская культура – по сути является общим, либо объединяющим.

С этих позиций следует рассматривать и традиционное театральное искусство Непала. Опираясь на общие с Индией коренные традиции, оно тем не менее развивалось в русле эволюционирующих художественных воззрений разных эпох своей страны. Это отражалось на особенностях сценической музыки, танца и в целом на жанровой специфике – с характерными чертами народно-профессиональных зрелищных форм, зарождавшихся на почве богатейшего мифологического материала.

В таком многоаспектном плане музыкальная культура Непала еще не рассматривалась ни российскими, ни зарубежными исследователями, ни тем более в самом Непале, где серьезное музыковедение практически только зарождается. Разностороннее исследование музыкального наследия Непала стало для меня возможным благодаря пятилетнему пребыванию в этой стране и моей постоянной полевой работе во всех указанных выше направлениях (включая сбор местных легенд и поверий, имеющих прямое отношение к музыкальному фольклору).

Огромную роль в осуществлении столь непростой работы сыграло предшествующее этому периоду мое шестилетнее проживание в Калькутте (столице Западной Бенгалии), где я занималась изучением музыкального творчества Рабиндраната Тагора (*рабиндрошонгит*), исследованием бенгальского фольклора и традиционного театрально-танцевального искусства. Исключительно важным для меня было параллельное обучение

классическому вокальному искусству (по традиционной устной системе!) у известного певца – *дхрупадийа* Дев-Шанкара Дживеди, а затем (в связи с переездом из столицы Непала Катманду в столицу Индии Дели, где я находилась еще пять лет) у именитого исполнителя *кхяала* – *устада* Хафиза Ахмед Кхана.

Находясь в Индии и Непале на протяжении 16 лет (с небольшими перерывами с начала 1970-х годов до начала 1990-х), а также во время дальнейших краткосрочных визитов в эти страны, я получала бесценную помощь от известных деятелей индийской и непальской культуры – носителей своих исконных традиций. Среди них был и знаменитый *ситарист* Рави Шанкар, дружба с которым продолжалась в течение долгих лет, начиная со знакомства нашей семьи с прославленным маэстро еще в 1976 году в Калькутте. Впечатления от его виртуозной игры, как и беседы об эстетических и теоретических особенностях индийской музыки, невозможно переоценить¹.

Неизгладимыми остались в памяти и встречи со старейшим непальским музыкантом, певцом и танцовщиком Канчабуддхой Ваджрачарья. Без его консультаций, а по сути без его участия в создании музыки и постановке танцевальных сцен в современных музыкальных драмах не обошлось ни один из молодых непальских композиторов и постановщиков. В этом я могла убедиться, присутствуя, в частности, на репетициях новой музыкально-танцевальной драмы «Чандалика», которая готовилась к постановке в 1982 году. Исключительно важным для меня было и общение с другими – именитыми или даже малоизвестными, но одаренными музыкантами, трудящимися на поприще музыкального искусства Непала. Нельзя не отметить содержательные беседы с большим знатоком традиционного песенно-танцевального творчества Ратнакаджей Ваджрачарья,

¹ Итогом наших творческих и дружеских отношений со знаменитым маэстро стало его предложение мне и моему мужу Е.М. Морозову сделать перевод его книги “My music, my life”, изданной в США в 1968 году. В связи с тем, что с той поры прошло немало лет, по нашей просьбе, специально для русского издания автором была дописана большая заключительная глава как своеобразное послесловие. Таким образом, в 2005 году у наших читателей появилась интереснейшая книга Рави Шанкара «Моя музыка – моя жизнь» (М.: Икар, 2005), в которой автор повествует о многовековой индийской музыкальной культуре и о важных событиях в его личной жизни, неразрывно связанной с музыкой (именно поэтому автор просил в новом издании книги заменить в названии запятую на тире – с целью изменения смыслового акцента).

способствовавшего открытию *Каламандапа* – центра по обучению непальскому исполнительскому искусству. Особенно полезным был контакт с высокообразованным музыкальным теоретиком и практиком Рампрасадам Дарналом, ведущим активную деятельность в культурной жизни страны и опубликовавшим две исследовательские работы на непальском языке. Первая – о непальской классической музыке «Сангит парикрама» («В сфере музыки») была издана в 1981 году; вторая – о непальских профессиональных музыкантах («Непали сангит шадхана») вышла в следующем 1982 году. Также немало интересного было почерпнуто из бесед с непальским театроведом Прачандой Малла о традиционном музыкальном театре. Его публикация, затрагивающая эту тему, «Непали рангаманча» («Непальская сцена») была выпущена, также на непальском языке, в 1980 году.

Из-за малой изученности музыкальной культуры этой страны для меня были важны даже краткие, но содержательные печатные материалы из числа немногочисленных работ непальских авторов, касающихся различных областей культурной жизни страны, которые преподносились ими с позиции своего мировоззрения. Еще более значимым всегда было и остается непосредственное общение с широким кругом людей, не равнодушных к текущим событиям и жизненным проблемам Непала, вступившего в новую стадию своего исторического развития.

После переворота 1951 года (то есть свержения ненавистного всем премьер-министра Раны) страна, начавшая стремительно возрождаться, пережила новое потрясение (расстрел королевской семьи в 2001 году неуравновешенным принцем Дипендрой), а уже в результате свержения нового короля Гьянендры 28 мая 2008 года Непал был провозглашен Федеративной Демократической Республикой. Однако невзирая на то, что государство перестало называться «Индуистским королевством», король для подавляющего числа населения продолжал оставаться священной особой и даже участвовал в отдельных религиозных церемониях¹. При этом не будет лишним отметить, что несмотря на многочисленные государственные проблемы глубокий нынешний кризис и даже случившееся сравнительно недавно (в апреле 2015 года) страшное землетрясение в стране остаются в силе прежние жизненно важные традиции. И это полностью совпадает с выводами наших отечественных историков, занимавшихся Непалом, которые особо подчеркивали, что «современное непальское общество доказало способность сохранять целостность

¹ См., например: *Альбедиль М.Ф.* Непал: люди, боги, звери. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2019. С. 34.

и преодолевать трудности, используя многовековые традиции своей культуры»¹.

Исключительно обширный материал, относящийся к музыкальной культуре Непала, невозможно рассматривать без связи с традициями, многие из которых зарождались в глубокой древности и, преобразовываясь в процессе многовекового развития, не только доходили до наших времен, но нередко становились основой для зарождения традиций нового поколения. При этом как весьма «знаковое» отмечается их совместное существование – не в плане противопоставления «старого» и «нового», а в качестве наглядной демонстрации их преемственности и неугасающей жизнестойкости. Соответственно данному принципу рассмотрения музыкального материала основные виды многообразного непальского творчества были распределены по шести крупным разделам, предполагающим исследование по нескольким ведущим направлениям, включающим разнообразие музыкальной религиозно-обрядовой практики, специфику и колорит песенно-танцевальных и инструментальных жанров, а также особенности музыкально-театрального искусства. Помимо способствования лучшему ориентированию в «жанровом калейдоскопе» непальской музыки данное распределение материала является и своего рода попыткой классификации непальского музыкального творчества, в котором наряду с фольклором, а также *профессиональным* и *народно-профессиональным* творчеством, выделяется еще и понятие *традиционного* творчества, где в том или ином преломлении находят выражение все вышеназванные направления. Без подобного упорядочения столь объемного, разноликого материала невозможно приступить к характеристике музыкальной культуры народов этой небольшой, но невероятно плодотворной горной страны.

В задачу данного исследования не входит абсолютный охват всего многогранного непальского музыкального творчества (и вряд ли на данном этапе это возможно). Моя задача более скромная, но не менее сложная и важная – дать общее, целостное представление о музыкальной культуре Непала с переплетением в ней древних и современных традиций в контексте ее многовековой истории. То есть попытаться восполнить то, чего до сих пор не было сделано в научной литературе; иначе говоря, следует отказаться от представления, например, только народных песен или отдельных видов ритуальной музыки в отрыве от общей национальной культуры (что нередко отмечается при встрече с малоизученными культурами). В связи с поставленными задачами в данной работе, разумеется,

¹ Ледков А.А., Лунев С.И. История Непала. XX век. М.: Ин-т востоковедения РАН, 2011. С. 352.

будут рассмотрены не все известные жанры, относящиеся к тем или иным видам музыкального искусства страны, поскольку в рамках данного труда (не «многоотомного») это было бы равносильно перечню всевозможных жанровых разновидностей с их «кратким содержанием». В ракурсе предлагаемой монографии выбор падет на более яркие из них, интересные и показательные для характеристики самобытного музыкального творчества народов Непала.

Акцент будет сделан на том, какое место занимает рассматриваемый музыкальный жанр в культурном пространстве конкретной местности или всей страны, его обособленность или согласованность с другими жанрами, превалирование в нем светскости или религиозности, как и возможной их взаимосвязанности. Одной из существенных задач станет не только представление, к примеру, зрелищных или песенно-танцевальных форм фольклора со своеобразием их жанровой специфики, но и определение степени их распространенности и «встроенности» в общую сферу народно-профессионального творчества. Это касается всех видов музыкального искусства и в том числе театра с его исторически неразрывной связью с традиционными формами народных театрализованных представлений.

Главное состоит в рассмотрении всего разнообразия вокального, танцевального и инструментального творчества именно в контексте всеобщей, многовековой музыкальной культуры Непала с уникальным сочетанием в ней древних и современных традиций. Раскрытие сути данного феномена (как неординарного многоаспектного явления) – предполагающего трансформацию во времени, проистекающую под воздействием религиозных, социально-культурных, миграционных и других преобразовательских процессах – входит в основную задачу исследования. Таким образом, ведущей линией данной работы становится представление музыкальной культуры этой страны не в сугубо музыковедческом аспекте, а в более широком – искусствоведческом плане, с центром внимания, сосредоточенном на традициях, лежащих в основе не только музыки, но и всеобщей жизнедеятельности страны, и являющихся ее материальной и духовной опорой. Не последнюю роль играет и особенный менталитет местных жителей, отразившийся на жизнестойкости многих региональных традиций, которые, не будучи востребованными, давно исчезли бы, затерявшись в веках...

Первые попытки сделать акцент на традиционном непальском наследии, рассматривая материал именно с широких многоуровневых позиций, были предприняты мною еще в ранее изданных статьях (начиная с 1987 года), посвященных различным видам непальского музыкального творчества, во многом – исторически – перекликающегося с индийским музыкальным искусством, в связи с чем данный аспект взаимодействия в той или иной степени всегда присутствовал в моей исследовательской работе.

Крайне важным при этом мне представляется использование оригинальной терминологии, ибо она включает в себе немалую долю специфических особенностей разных музыкальных систем. И это касается не только различий между «восточной» и «европейской» музыкой. В отдельных случаях (особенно связанных с преобразовательными процессами) бывает не лишним и проведение сравнительного анализа между терминами – с точки зрения их толкования и применения в теории и практике, – используемыми в Непале и в различных регионах Индии в разные временные периоды, а также на разных языках и алфавитах (непальском, бенгальском, хинди, санскрите). В этой связи следует отметить, что поскольку еще не выработано единого написания многих терминов и прочих важных наименований, то определенных разночтений не избежать. Тем более, что в разноязычных индийских и непальских кругах (не говоря уже о европейских) многие термины произносятся по-разному, в том числе и из-за наличия «долгих» и «коротких» гласных. Для европейцев это особый камень преткновения, однако хорошо, что все же пишется не *raag*, а *raga* и *raganigam*, но из-за неясности долготы согласных в конце слова до сих пор где-то произносятся и пишется *шрингар*, *вирах*, *тал*, *сангит* и т.п., а где-то – *шрингара*, *вираха*, *тала*, *сангита*, хотя и то и другое верно по сути.

Далее, о специфике нотных примеров музыкального материала в европейской нотации. Главная проблема заключается в присутствии тонкой мелизматике как неотъемлемой составляющей певческой манеры, которая не позволяет полноценно представить мелодику в нотописном варианте. Тем не менее приведенные примеры полагаются достаточно адекватными в плане передачи мелодико-ритмической основы, дающей возможность составить некоторое представление о жанрово-стилистических и структурно-композиционных особенностях разбираемого материала. Тем более, что подобного рода записи в своей оригинальной нотобуквенной системе (также далеко не безупречной) практикуются в Индии еще со времен до нашей эры.

Всегда необходимо учитывать, какая при записи преследуется цель: а) отразить тонкости индивидуальной певческой манеры какого-то певца – тогда надо выписывать, по возможности, все используемые им виды фиоритурной окраски; или б) представить в записи конкретно мелодический материал данного произведения – в этом случае можно использовать лишь необходимую орнаментику, характеризующую его жанрово-стилистические черты и индивидуальные особенности *раги*, на основе которой произведение создано. Однако все же существуют отдельные традиционные музыкальные жанры, предполагающие именно особенную исполнительскую манеру, например искусно переплетающую пение с речью и т.п. Это делает невозможным адекватность нотного фиксирования, ибо

«на бумаге» предстает выхолощенный материал, лишенный его основных специфических качеств, без чего теряется сам смысл и соль данного жанра (например традиционного *худке-нач* или др.). Впрочем, и самую простую индийскую или непальскую мелодию следует исполнять хотя бы «приблизненно» к оригинальной певческой манере, с учетом того, что в этих странах даже пропевание звукоряда какой-либо *раги* уже предполагает наличие элементарных мелизмов.

Высказанные соображения, разумеется, относятся и к нотным примерам данного исследования. Представленные мной в европейской нотации разноформатные образцы вокальной и инструментальной непальской музыки получены в основном в процессе моей полевой работы и соответствующим образом обработаны. Если материал был заимствован из каких-то публикаций или предоставлен кем-либо из непальских музыкантов (в одном из вариантов нотобуквенной системы *сваралипи*, требующей расшифровки и адекватного перевода в европейскую нотацию), это обязательно указывается в моем тексте. Все примеры (независимо от их формата) полагаются достаточно значимыми, поскольку относятся к традиционному непальскому музыкальному творчеству, отдельные жанры которого в силу разных причин находятся на грани исчезновения (по крайней мере в каких-то областях страны) или слияния со схожими музыкально-обрядовыми формами, либо существенно изменяются, подвергаясь усиленной обработке с помощью новых композиторских техник.

Вследствие этого на поверхность выступает важность фиксированного нотного материала, который дает возможность проследить поступательный ход развития непальской музыкальной культуры, где испокон веков превалировала тенденция следования своим исконным традициям, благодаря чему на протяжении десятков веков – при любых малоподвижных либо активно прогрессирующих течениях – культура страны оставалась исключительно самобытной. В этом смысле любого типа собрания разножанрового нотописного материала выполняют функцию своеобразных «нотных летописей», ибо для страны с устной традицией передачи знаний и, соответственно, с малоразвитой практикой фиксирования музыкального материала – это своего рода «документальные хранилища» музыкального наследия страны.

В заключение можно еще раз повторить, что при изучении музыкальной культуры Непала мы соприкасаемся с уникальным материалом – столь же древним, сколь и современным. И, наверное, нигде, кроме Непала и некоторых регионов Индии, давнее прошлое не соприкасается столь близко с настоящим. Старые традиции здесь не просто уживаются с новыми, но, видоизменяясь и совершенствуясь, остаются равно востребованными, питают друг друга и преумножаются.

І. ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НЕПАЛА

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ ПАНОРАМА: ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ЛОКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ ВО ВСЕОБЩИЕ ПРАЗДНИКИ

Время зарождения, формирования и бытования непальских традиционных праздников часто неопределимо – оно может быть сконцентрировано на каком-то конкретном периоде, либо растянуто в веках. Помимо двух основных религий – индуизма и буддизма (находящихся под сильным влиянием тантризма) – в Непале существуют еще и различные верования со своими местными (родовыми) культурами, что породило немало разного рода локальных празднично-обрядовых мероприятий. Однако это не противоречило проведению всеобщих буддийских и индусских праздников наравне с теми, что появлялись на основе синтеза нескольких бытующих в народе верований. Ярким примером тому служит праздник с грандиозной колесницей в честь почитаемого в Непале божества дождя и урожая, именуемого Матсендранах, в котором в особом слиянии проявляются образы богов Брахмы, Вишну, Шивы и обладающей сверхсильной энергией богини Шакти, что к тому же знаменует воплощение мужского и женского начала в едином лице. Подобная «культурная многовекторность», проявляющаяся во многих разноконфессиональных музыкальных традициях и их мирном сосуществовании, по сути является залогом веротерпимости. Эта же религиозная толерантность, свойственная менталитету непальских жителей, породила и процессы адаптации при заимствовании отдельных черт из разнородных соседствующих ритуалов, либо при их полном слиянии¹.

¹ См.: Морозова Т.Е. Взаимодействующие сферы секулярного и сакрального в музыкальных традициях Индии и Непала // Культура Востока. Вып. 4: Границы сакральных пространств / Ред.-сост. Т.Е. Морозова. М.: ГИИ, 2019. С. 220–221.

Можно привести немало примеров, представляющих отдельные значимые вехи страны во взаимосвязи с ее музыкальной культурой, реально способствующих сближению людей разных этнических групп и вероисповеданий, в том числе благодаря объединению их наиболее характерных празднично-религиозных музыкальных традиций.



Карта Непала

Из дошедших до нас исторических материалов (многие из которых, по мнению ученых, носят мифологический характер) известно, что в первом тысячелетии до нашей эры на территории современного Непала существовало несколько разрозненных княжеств, наиболее сильным из которых приблизительно с VI века до н.э. правила династия Киратов. В результате к I веку н.э. в пределах самой большой и плодородной долины Катманду образовалось государство, ставшее именоваться Непалом. С IV века (по другим данным – со II века) его возглавила династия Личчхавов (выходцев из Индии), находившаяся под влиянием индийской цивилизации, но параллельно поддерживающая связь с Тибетом и Китаем благодаря отлаженному веками торговому пути.

Большинство местного населения (относящегося к тибето-бирманскому этносу) исповедовало буддизм, представленный различными течениями, в то время как религией правителей и высшего общества был индуизм; при этом продолжалось поклонение и отдельным древним религиозным культам, в том числе киратским¹. Сохранению многих

¹ См.: Ледков А.А., Лунев С.И. История Непала. XX век. С. 17–19.



Высокогорный Храм в Гималаях, посещаемый жителями Непала разных верований

культовых практик способствовало их нахождение под сильным влиянием родоплеменных традиций. Например, у магаров и гурунгов, живущих в восточном округе Горкха, до сих пор процветает культ богини Манакамны, которую они издревле считают своей покровительницей¹, и подобного рода примеров немало.

О культах, в частности имевших распространение в период правления Киратов, невозможно судить однозначно – как об исчезнувших, либо сохранившихся. Скорее следует говорить о видоизменении связанных с ними ритуалов и об их органичном вхождении в новую ритуальную культуру, что свидетельствовало о сохранении в ней основополагающих принципов, в числе которых не отвержение, а сближение и взаимообогащение разноконфессиональных традиций (подтверждением чему служит фактологический материал данного исследования). Таким образом, издревле на непальской территории отмечалось мирное сосуществование двух основных религий – индуизма и буддизма – с местными верованиями и сопутствующая тому тенденция к объединению локальных песенно-танцевальных ритуалов и религиозных праздников во всеобщие торжества.

¹ Ледков А.А., Лунев С.И. История Непала. XX век. С. 61.



Храмы-пагоды в Катманду

Данное положение не относится лишь к каким-то давно минувшим временам, оно сохраняется и поныне. Причем совершенно естественно происходит введение в давние праздничные обряды разного рода новаций, в чем проявляется присущее жителям Непала чувство времени, не допускающее застоя и (как следствие того) отмирания традиций, а ведущее к их обновлению и тем самым к укреплению и развитию. Значительную роль в этом процессе играет народное и профессиональное музыкальное творчество, которое своей объединяющей эмоциональной силой способствует жизнестойкости многих традиционных обрядовых и праздничных действий.

Неудивительно, что и сегодня живет праздник, начало которого восходит к далекой киратской эпохе. Поначалу он именовался *Тихар*, что собственно и означает «празднование», но со временем благодаря расширению его содержания и обретению новых традиций (в том числе заимствованных из Индии) он также стал называться *Дивали*, по-непальски *Дипавали*. В основе непальского *Тихара* лежит легенда о правящем в былые времена на территории западного Непала киратском царе Бали-ханга. Он слыл ясновидящим, поскольку мог предсказать ход жизни и час смерти любого человека. За эти сверхъестественные способности его почитали и величали *Дэусирэ* («Дева-шри»

на санскрите), то есть «Святым царем». Почувствовав приближение собственной смерти – что выражалось в приходе бога Ямараджи (Ямы) в виде человеческой тени, – он повелел своим подданным в эту тревожную ночь месяца *мангшира* (ноябрь-декабрь) зажечь светильники во всех близлежащих помещениях. В результате от льющегося отовсюду света тень Ямы так и «не образовалась», соответственно «не состоялась» и смерть царя. И тогда избежавший своей кончины Бали-ханг объявил всеобщее празднование, чтобы народ повсюду зажигал огни, пел и веселился!

С той поры в ознаменование этого радостного события и в честь бога Ямы и его свиты (вороны, собаки, коровы, слона или буйвола и человека) стал ежегодно устраиваться праздник – *Тихар*. Он длится пять дней (поэтому его также называют *яма-панчака*), в течение которых люди зажигают всевозможных видов светильники, глиняные лампы и т.п. внутри и вокруг своих жилищ, а с вечера третьего дня начинают исполнять «песни благословения», содержащие добрые пожелания семьям и рассказывающие о чуде давно минувших лет. Поют их обычно, шествуя от дома к дому небольшими группами; а хозяева в знак признательности вознаграждают их своими подношениями. Это своеобразное музыкально-ритуальное действие в целом именуется *бхайло* (от киратского «пхайло»), а постоянно повторяющиеся в песнях слова *бхайло* и *дэусирэ* повествуют о всеобщей помощи «Святому царю»¹.

С течением времени к начальной легенде (и без того сотканной из нескольких бытующих в народе вариантов) добавлялись новые версии – теперь уже из индусской мифологии. Так или иначе, но все они были связаны с огнем – главным символом праздника *Тихар*, отчего он обрел наименование *Дивали*, или *Дипавали*, то есть «Гирлянда огней». Среди прочих была попытка приурочить к нему радостное событие – восшествие на престол эпического героя Рамы (аватары бога Вишну) – символизирующее победу добра над злом, в ознаменование чего также всюду зажигались огни (но эта версия прижилась лишь в некоторых индийских штатах). Однако ближе всего к символике *Дипавали* оказались мифы, связанные с богиней богатства и благополучия Лакшми (супруги Вишну), которая и стала еще одним, а для многих – главным знаменательным культом этого праздника, дополненного новыми ритуалами.

¹ Шрестха К.П. Непальские легенды и традиционные праздники в контексте истории // Культура Востока. Вып. 2: Особенности регионального развития: Индия, Непал, Тибет / Ред.-сост. Т.Е. Морозова. М.: Красанд, 2009. С. 185–186.

Один из них заключается в нанесении сестрами своим братьям на лоб краской или специальной пастой особого знака *тики*, что происходит в последний, то есть пятый день *Тихара (Дипавали)*. Перед этим каждая из сестер, проявляя свое уважение и любовь к братьям, молится об их благополучии и долгой жизни, угощает вкусными яствами и увенчивает цветочной гирляндой. Любопытно, что в отличие от других подобных случаев, эта «тихарская» *тика* может быть самых разных цветов (красная, зеленая, желтая, синяя и т.д.). Подобная игра красок как нельзя лучше соответствует праздничному настроению юношей и девушек. Значимость этого события усиливается тем, что оно посвящается богине Лакшми и даже имеет в связи с этим два названия: *Бхай-тика* (братская или дружеская тика) и *Лакшми-пуджа* (почитание Лакшми). А к вечеру молодежь так же, как и два дня назад, собираясь небольшими группами, начинает ходить от дома к дому, распевая по традиции «песни благословения», среди которых и *бхайло*, прославляющие богиню благополучия, и *дэуси*, повествующие о чуде спасения. И ни у кого – ни у поющих, ни у встречающих их – не возникают вопросы, кто какой веры... В этом, очевидно, и проявляется особый смысл и характер единения; разноконфессиональные традиции становятся общими, без разграничений...

По поверью, к дому, где в эти дни нет никакого освещения, боги так и не приблизятся, как не привлекут их внимание и дома, вокруг которых не витают звуки священных песен благословения – *бхайло* и *дэуси*¹. Именно поэтому отовсюду из домов и с улиц льется свет, а хозяева весьма радушно встречают певческие группы, одаривая их кто чем может. Однако особенно теплый прием, как правило, оказывается группам, действующим в рамках традиционного ритуала и, конечно, имеющим хорошего солиста, которому в этих празднично-религиозных процессиях, безусловно, принадлежит ведущая роль. По укоренившейся традиции солист должен не только обладать определенными певческими способностями, но и пользоваться уважением собратьев. Певческие группы могут формироваться незадолго до праздника, а то и во время него, но основу их, как правило, составляют люди, хорошо знакомые с традицией этих ритуальных песнопений. Из числа таких знатоков избирается и солист, но права

¹ Музыкально-структурный анализ этих песен с нотными примерами будет проведен в III разделе данной книги. См. также: *Морозова Т.Е.* Ритуальные песенно-танцевальные традиции Непала: угасание или преобразование? // Искусство Востока. Вып. 4: Сохранность и сакральность / Отв. ред. Е.А. Сердюк. М.: ГИИ, 2012. С. 256–259.

быть им достаивается не всякий. Эти правила относятся и к детским певческим группам (которых обычно бывает немного), и непальские семьи гордятся тем, что кто-то из их детей хотя бы раз избрался солистом такой группы, поскольку это почетно¹.

Таким образом, стародавняя, но значительно преобразованная музыкально-ритуальная традиция *бхайло* – соединившая прославление киратского царя и почитание богини Лакшми – послужила сильным эмоционально объединяющим стимулом для того, чтобы *Тихар*, или иначе *Дипавали*, стал общенациональным праздником. В нем грани разных верований не выступают в качестве разъединяющих границ, а гармонично обитают в едином сакральном пространстве, способствуя их сближению и мирному сосуществованию.

Весьма показателен в этом смысле и еще один древнейший религиозный праздник *Индра-джатра*, посвященный богу Индре, почитаемому в индуизме как властелину небесной сферы и покровителю служителей искусства. Праздник начинается на 14-й день светлой половины месяца *бхадра* (август-сентябрь) и длится восемь дней. Об этом празднике, также весьма популярном в Индии и по всей вероятности именно отсюда пришедшем в Непал, сказано немало². Многодневное празднование насыщено разного рода легендарными событиями, приводящими наконец к победе Индры в борьбе со злыми демонами с помощью флага, полученного им от всемогущего Вишну. Теперь Индра вновь становится властителем небесного рая и передает священный победоносный флаг земным покровителям для воцарения мира на земле и процветания искусств. Соответственно и ежегодное проведение *Индра-джатры* в Непале воспринимается жителями как знаменательное событие, сулящее радость и благополучие.

Попутно отметим, что мифические сказания, лежащие в основе известных религиозных праздников, выглядят порой уж слишком «причесанными», подведенными под некий общий стандарт (когда-то кем-то сформированный). Но среди простых людей живет немало других сопутствующих подобным событиям легенд, хранящихся в их памяти и являющихся для

¹ Убедиться, что выдвижение в солисты – дело почетное и совсем не рядовое, мне помог случай, когда я увидела, как в одной детской группе солирующий мальчик пел почти охрипшим голосом, но делал он это вдохновенно, с полной отдачей сил, невзирая ни на что – то есть о замене его, очевидно, не могло быть и речи!

² См., в частности: *Шрестха К.П.* Непальские легенды и традиционные праздники в контексте истории. С. 194, 198–199, 223–224.



Индра-джатра: массовое гулянье и костюмированное шествие

них подлинными, либо, по крайней мере, главными из числа существующих. Отсюда и возникновение разнообразных местных ритуалов, которые продолжали исполняться или, сливаясь с иными близкими священнодействиями, перерастали в новые традиции, что исключительно характерно для Непала. Так, в частности, неварские крестьяне (*джйану*), коренные жители долины Катманду, хотя исповедовали буддизм, но признавая силу бога Индры, устраивали в честь него в означенный осенний день ритуальное песенно-танцевальное шествие в своих традициях. В качестве символики они использовали сделанную из бамбука небольшую конусовидную фигуру (*дхунья*), ставили ее на ладонь и, следя, чтоб она не упала, танцевали с ней и пели, переходя от дома к дому.

Пришедшие приблизительно в IV веке к власти Личчхавы (выходцы из Индии, исповедовавшие индуизм) переняли у местных буддистов эту народную традицию, применив ее теперь уже для своего прославления. Песенно-танцевальное шествие стало проводиться в большем масштабе, а маленькая *дхунья* была заменена 5–6-метровой бамбуковой тростью, увенчанной пышной ниспадающей кистью, став символом королевской власти. Это давало возможность через понятную символику провести определенную связь между царствующим на небе Индрой и правящим от его имени на земле раджой¹.

¹ Правители Непала обычно не рассматривались как «божества», но полагались «носителями божественной благодати»; соответственно тому они почитались защитниками государства, «хранителями мира и порядка, установленных богами». См.: Ледков А.А., Лунев С.И. История Непала. XX век. С. 44.



Барабаны дхима

Важная роль по-прежнему отводилась сохраненному без изменения своеобразному оркестру (*баджа*), состоящему только из ударных инструментов. Его непременным атрибутом отныне стал новый вариант *дхунья*, которую торжественно выносили вместе с выходом оркестра во время официальной церемонии приветствия царственных особ, в связи с чем он получил наименование *дхунья-баджа*. До наших дней сохранилось не только название и назначение этого оркестра, но и то, что по традиции в нем играют только джайапу, хотя сам праздник уже давно стал всенародным.

В состав данного оркестра входят: большие двусторонние барабаны – *дхима* (звуки из них извлекаются ударами палок или ладонями, а сам барабан поддерживается ремнем, перекинутым через плечо), которые считаются здесь основными; большая подвесная тарелка – *гхори-гханта* (по ней ударяют небольшими тонкими палочками); бронзовые тарелочки – *бхусья*; позже добавился подвесной металлический треугольник. Со временем оркестр *дхунья-баджа* становится все более популярным и начинает использоваться для открытия многих знаменательных торжеств, но по-прежнему фигурирует под своим традиционным названием; так же, как несмотря на дальнейшую модификацию праздника *Индра-джатра* за ним неизменно сохраняется его первоначальное именование.

К характерным чертам этого праздника можно добавить, что наряду с обрядами, прославляемыми почитаемого в индуизме бога Индру, а также Ганешу и Бхайрава, специальная церемония проводится в честь (и с участием!) «живой богини» Кумари, миссия которой исполняется



*Индра-джатра: перенесение богини Кумари из ее дворца
в колесницу*



Индра-джатра: театральное представление

специально избранной девочкой из буддийской семьи. Культ «живой богини» изначально был связан с отдельными группами буддийских *неваров* (потомками средневековых буддийских монахов, ваджрачарья и губхаджу, с земледельческой кастой джайпу), из среды которых чаще всего и сегодня избирается девочка, предназначенная для этого священного служения, сроком на несколько лет, до появления у нее первой крови¹.

¹ Иванов Б.А. Культ Кумари в Непале // Культура Непала. Традиции и современность / Ред.-сост. Т.Е. Морозова. СПб: Алетей, 2001. С. 34.

В прославление Кумари специально для Индра-джатры сооружается грандиозная высокая колесница, где она восседает, окруженная красочными цветочными гирляндами, благословляя всех окружающих на добрую долгую жизнь. Колесница обычно неторопливо движется по улицам Катманду, а за ней в общем потоке людей, как правило, следуют самые разнообразные группы музыкантов и танцоров, прибывшие на праздник из разных, порой весьма отдаленных мест, демонстрируя по ходу передвижения (буквально «на ходу») свои местные песенно-танцевальные и даже игровые действия. Все это невероятным образом сближает людей, объединяя их и стирая разноконфессиональные и разноязычные грани различия.

Подобный опыт преобразования локальных религиозных праздников во всеобщее торжество повторился много веков спустя – в XVIII веке, во время правления Притхви Нараяна Шаха (1742–1776), которому удалось утвердить в стране единую централизованную власть. Этот праздник, прославляющий единство страны, именуется *Гходэ-джатра* и отмечается как прежде, так и теперь, на 14-й день темной половины месяца *чаутра* (март-апрель). Сегодня он, безусловно, является уже праздником нового типа, чему предшествовал непростой путь формирования, во многом зависящий от правителей страны, поскольку с самого начала он имел статус «государственного».

В основу этого национального торжества легли легенды, обычаи и ритуальные песенно-танцевальные действия, составляющие суть традиционных праздников нескольких народностей, отмечаемых именно в это весеннее время и (что немаловажно!) символизирующих дружественные связи между людьми и освобождение земли «от злого духа».

У неваров это дни празднования *паханчархе* (или *пасачархе* – праздник гостеприимства, дружбы), связанные с символической встречей сестер богини Кали и ассоциирующиеся с хлебосольством, хождением в гости и приемом гостей в своем доме. *Пасачархе* начинается с провозглашения специальной молитвы богам, способным предотвратить болезни. Затем после обильной трапезы с вечера до утра идет праздничное гулянье, центральное место в котором занимает ритуальный танец двенадцати богов в масках. Все божества во главе со старейшей богиней Нета-Аджима (Нар-Дэви) в эту ночь якобы собираются вместе, вселяясь в души изображающих их людей. Утром происходит знаменательная встреча семи Кали: главной – Бхадра-Кали и ее божественных сестер. В сопровождении группы танцующих и поющих музыкантов к священному месту Асан (где сходятся восемь дорог) на специальных повозках привозят бронзовые изображения богинь и после специального церемониального обряда их вновь развозят в разных направлениях

(к местам хранения до будущего года). Ликующий же люд продолжает праздновать торжественную встречу богинь до конца этого и в течение всего следующего дня. По традиции, в эти праздничные дни двери всех домов, чисто убранных и нарядно украшенных, открыты для всех. Даже случайному прохожему, остановившемуся у дома, дабы полюбоваться его убранством (на что и рассчитывали хозяева!), непременно будет предложено угощение.

Чтобы лучше понять смысл этого праздника, следует кратко изложить суть лежащих в его основе древних преданий. Как-то богиня Индрани, одна из сестер Кали (восьмая), была осуждена ими и плохо принята хозяином дома, где все собрались на званый обед, поскольку явилась со своими детьми в убогой одежде. Оскорбленная Индрани отказалась впредь встречаться с сестрами; и с тех пор на ритуальную встречу стали съезжаться только семеро сестер (что и отображено в символическом праздничном обряде), но в ожидании будущего примирения. А тем временем (как гласит легенда) как-то в дни того же праздника в этих местах объявилась нищенка с детьми. Она ходила от дома к дому, прося милостыню. Люди по-разному реагировали на ее просьбу – кто подавал, кто прогонял. Вдруг слетели с нее ветхие одежды, и перед людьми предстала сама богиня Индрани. Пред ее взором дома скупых людей превратились в бедные лачуги, а дома отзывчивых – наполнились добром. Поэтому считается, что чем больше в эти дни будет проявлено щедрости, чувств добрососедства и внимания по отношению к родственникам, друзьям и вообще всех людей друг к другу, тем благополучнее будет год, так как живительная сила людского добра, воссоединенная с божественной силой встретившихся богов, победит и изгонит всех ненавистных злых духов.

Основная идея этого неварского праздника была близка по духу иному празднику, также распространенному среди жителей Катманду, но других народностей. В основе его лежала легенда о победе над демоном, наводившим ужас на местное население. Когда после жуткой борьбы злодей был повержен, люди в радости стали скакать на лошадях через его гигантскую грудь, и к их удивлению и восторгу демон начал проваливаться в землю. Скачки не прекращались до тех пор, пока чудовище полностью не скрылось под землей. В ознаменование этой победы местными жителями был устроен настоящий пир.

Однако, по преданию, через год на том же самом месте на поле, что звалось Тунди-кхел, вдруг зашевелилась земля и как будто послышалось дыхание демона. Тогда люди снова стали неистово скакать на лошадях, чтобы удержать его под землей. Поскольку он не появился, то на

радостях был устроен не только пир, но и настоящее гулянье с песнями и танцами.

С тех пор и повелось ежегодно на легендарном поле Тунди-кхел устраивать в этот день скачки (на 15-е сутки темной луны) и завершать их праздничным гуляньем и обильным пиршеством. Считалось, что чем быстрее и выше скачут кони, тем глубже и надежнее будет упрятан демон и тем счастливее будет год – ведь конь (*ххода* по-непальски) еще к тому же является символом Солнца. А праздничное веселье, насыщенное музыкой, и богатый пир, символизирующие благополучие, послужат успешному преодолению всех невзгод и помогут людям уберечься от болезней и прочих бед. Так родилась народная *Гходэ-джатра*¹.

Особенностью своей символики и ее близостью к народным чаяниям этот праздник, естественно, привлекал к себе внимание правителей Катманду, Патана, Бхадгаона (княжеств, расположенных в долине Катманду). Подъезд царственной особы к храму (для сотворения *пуджи*) верхом на коне или в повозке, запряженной лошадьми, со временем стал обязательным ритуалом *Гходэ-джатры*. Однако либо из-за какого-то нелепого случая (якобы нанесения оскорбления во время церемониального шествия высокопоставленному лицу из свиты правителя Катманду), либо из-за желания самого раджи приспособить праздник к возвеличиванию только собственной персоны (ведь Тунди-кхел и храм Бхадра-Кали находились на территории именно его княжества), так или иначе, но с определенных пор для участия в празднике Катманду перестали приглашаться представители Патана и Бхадгаона. Впрочем, в этих княжествах, и ранее всех в Патане, всегда проводились и свои *Гходэ-джатры*.

С осуществлением Притхви Нараяном Шахом в середине XVIII века объединения многочисленных разрозненных княжеств (в целом около шестидесяти) в единое государство с монархической формой правления,

¹ Следует отметить, что употребление в этот день большого количества чеснока (*лосун*), особенно с мясом, считается основным в ритуале (поскольку он якобы полностью восстанавливает силы). Отчего и сам праздник также называют *лосун-чахар*. Необходимо учитывать и то, что благодаря бытованию в среде разноязычных местных народностей, принадлежащих и к разным религиозным конфессиям, многие из приведенных легенд, сопутствующих данным праздникам, известны в несколько отличных друг от друга вариантах и с иными именами фигурирующих там божественных персонажей. Например, Бхадра Кали у неваров зовется Лунмади, а Индра – Лутимару, или Лути-Аджима и т.д., а поверженный демон Гурумапа часто именуется Тунди по аналогии с легендарным полем Тунди-кхел. См.: *Шрестха К.П.* Свастхани: Мифы и легенды Непала. М.: Himal, 1996.

разрушались создаваемые местными властями искусственные барьеры разобщения людей. Овеянные легендами заповедные места и в будни, и в дни праздника становились доступными для всех. Более того, предпринимается попытка создать действительно всеобщий праздник, олицетворяющий единство непальского государства, путем использования и объединения отдельных праздничных символов и ритуалов разных народностей. При сохранении в общем прежних обрядовых церемоний им придается несколько иная, направленная на общегосударственные интересы цель, и более четко определяется порядок проведения праздника.

Отныне конная церемониальная процессия сопровождала царскую семью к храму Бхадра-Кали, чтобы в торжественный день ее встречи с божественными сестрами получить благословение, защиту от злых недугов и дарование благополучия стране и ее народу на весь год. Далее король со всей его свитой и толпами ликующих людей направлялся на Тундикхел, где устраивался уже настоящий конный праздник с различного рода играми и соревнованиями. Все вместе с одинаковым интересом и азартом следили за происходящими на поле состязаниями – ведь удачно проведенные скачки сулили теперь удачу на целый год всем жителям Непала! Таковым стал девиз новой *Гходэ-джатры*, завершающейся по традиции богатым застольем и праздничным гуляньем¹.

Немалые изменения происходили и в плане музыкального оформления праздника. Кроме уже упоминавшихся традиционных ритуальных танцев и шествий в честь собирающихся вместе божеств ярким элементом, придавшим определенную парадность облику *Гходэ-джатры*, явилось участие в программе военного оркестра, проходящего стройными рядами по полю перед началом и по окончании скачек. Это нововведение, относящееся к концу XIX – началу XX века, появилось благодаря инициативе правящего в то время семейства Рана, перенявшего эту традицию с пышных парадных празднеств, устраиваемых в Индии британскими властями. Однако никакая красочная феерия не могла озарить светом столь мрачный период, переживаемый страной в годы правления Рана, когда сама мысль о правах и содружестве народов гасилась проводимой властями политикой полного лишения гражданских свобод и усилением национального гнета. В этом плане можно лишь говорить о возникновении нового для Непала ритуала, связанного, собственно, с введением в прежнюю канву праздника военных оркестров.

¹ Следует учитывать, что в Непале обильная трапеза отнюдь не сопутствует всякому празднику. Для многих из них как раз характерна умеренность в еде или употребление какой-то особой пищи.

Поначалу формировались небольшие ансамбли, являющиеся специальными подразделениями воинских частей, в состав которых включались одновременно и национальные, и европейские музыкальные инструменты. С течением времени из этих ансамблей начинают вырастать своего рода сводные военные оркестры, способные принять участие в различных мероприятиях типа военных парадов, торжественных правительственных приемов или каких-либо пышных фестивалей. Однако новым для Непала явился, в основном, состав оркестра и британский стиль парадного марша. Сама же оркестровая традиция и связанная с ней форма ритуального шествия существовали в Непале еще со времен глубокой древности. К этому важному аспекту непальской музыкальной культуры мы обязательно вернемся, а пока продолжим следовать за дальнейшим ходом развития праздника *Гходэ-джатра*.

С окончанием тиранического правления Рана и провозглашением в стране конституционной монархии (1951), а также с установлением дипломатических отношений с другими государствами, Непал вступил в принципиально новую полосу своего исторического развития. Прогрессивные тенденции во всех направлениях (экономике, политике, культуре) резко набирают силу, и новые процессы незамедлительно сказываются на жизни страны. Вопрос о равенстве и сплочении в единую нацию многочисленных народностей Непала встает с особой остротой, и в решении его молодая прогрессивная интеллигенция находит непосредственную поддержку государственной власти. К общему числу различных шагов, предпринимаемых в этом направлении, относится и дальнейшая модификация *Гходэ-джатры*.

Прежняя цель Притхви Нараяна Шаха – объединить несколько праздников различных народностей и направить их символику в русло общегосударственных интересов – получает фундаментальное воплощение. Сохраняется, но становится более помпезным церемониальное шествие короля и его свиты в храм Бхадра-Кали. На легендарном поле, теперь представляющем собой специально оборудованную территорию с трибунами для зрителей и с парадной ложей для семьи короля, отныне уже силами королевской непальской армии разыгрывается целое военно-спортивное представление. К конным состязаниям, по-прежнему занимающим центральное место, прибавляются выступления по разным видам спорта и показ тренировки воинов с различными традиционными и современными видами оружия. Настоящим «гвоздем программы», конечно же, являются весьма будоражающие танцы с *хукри* – известными в Непале короткими изогнутыми кинжалами.

Эти своеобразные песенно-игровые танцы появились еще задолго до объединения Непала, полагают, не менее чем за тысячу или полторы тысячи лет назад, и постепенно обрели общее название *шаранге-нач*. Они образовывались как бы сами собой в процессе специальных тренировок, которые проводились под ритмические вариации барабанов и разные знакомые всем песни. Помимо того, в часы отдыха иногда исполнялись песни-сценки по типу известных в народе *маруни*; в них между двумя молодыми людьми – один из которых переодет в женский наряд – разыгрывается музыкальный диалог с самым разнообразным шуточно-лирическим содержанием¹. Конечно, со временем в народной среде стали появляться «солдатские» песни (*бхатегана*) как довольно бравурные, так и любовные (с более мягким ритмическим характером) о верности ожидающих их подруг и матерей; известна также и песня о Притхви Нараян Шахе, за которого воины «пойдут на врага и победят любого!». Однако содержание песен было более важным «для души» и практически не влияло на танец; танцевальную основу, по сути, всегда составляли физические упражнения, а среди них, в качестве обязательных, были манипуляции с коротким острым ножом-кинжалом *кхукри*.

Здесь, безусловно, отразились связи с древними традициями, поскольку когда-то (давным-давно!) люди воевали только с помощью *кхукри* и палки; и хотя в сегодняшних представлениях *шаранге-нач* задействованы и другие виды оружия, но искреннее удовольствие – и у исполнителей, и у зрителей – по-прежнему вызывают танцы с традиционными «боевыми снарядами» – палками и *кхукри*. Так, неизменно живой интерес на празднике вызывает представление одного из разновидностей *шаранги* – группового танца *сингару-нач* («бодрого танца»), рожденного в области Рапати. Он включает в себя разнообразные приемы, используемые в процессе реальной борьбы (а в мирное время входящие в обычную тренировку), но преобразованные в ритмически слаженные, где-то плавные, а где-то резкие и жесткие, удивительно красивые, сильные и мужественные танцевальные движения. В группу обычно входит от восьми до десяти-двенадцати человек, как правило, одетых в белые рубашки и штаны, перетянутые красным поясом, с обычной национальной шапочкой *топи*

¹ Факт исполнения в непальской солдатской среде песен типа *маруни* приводится в книге Ман Мохана Шармы «Folklore of Nepal», в которой в основном описываются легенды, бытующие в народе; но кроме того автор приводит и тексты нескольких песен, которые ему довелось слышать во время его прохождения службы в непальской армии. См.: Sharma M. Folklore of Nepal. New Delhi: Vision Books, 1978. Pp. 171–172.

на голове, с бубенцами на ногах, и с прикрепленными сзади павлиньими перьями. В руках палка, а за поясом *кхукри*, который и выхватывается в особый острый момент действия, с более быстрым темпом. Все идет под аккомпанемент двухстороннего барабана *чйабрун* (держасьего на ремне, перекинутом через шею) и небольшого котлообразной формы барабана *тйамкули*, по которому ударяют двумя палочками. Сведущие люди говорят, что этому танцу почти две тысячи лет.

Немалый интерес вызывают и специальные выходы отдельных оркестровых групп (распределившихся по разным сторонам поля) со своими «сольными» номерами, с которыми они выступают после соответствующей маршевой перестановки. Показательно, что примерно две трети используемого ими музыкального материала – это народные непальские мелодии, что позволяет говорить о самостоятельной роли музыкального оформления праздника как о своего рода социокультурном факторе воздействия на воспитание чувств братства между разноязычными народностями страны. Чтобы понять всю важность данного высказывания, необходимо учитывать, что подобный принцип составления музыкальной программы уже сам по себе является моментом далеко не простым. С одной стороны, до недавнего времени он был практически неприемлемым из-за малой изученности непальского фольклора; с другой – этому вовсе не придавалось такого серьезного значения, какое оно имеет на сегодняшний день.

Еще не так давно подбор музыкального материала для подобного типа торжеств носил в известной мере случайный характер, поскольку в программу включались любые популярные, в том числе и народные мелодии, известные участникам инструментальных ансамблей. Однако постепенно содержательная сторона музыки начинает обращать на себя все большее внимание людей, пришедших на праздник (желающих услышать и мелодии своих мест); и эта весьма ревностная реакция зрительской аудитории заставляла организаторов уже по-иному относиться к их отбору. Апофеозом специально подготавливаемой музыкальной программы в конечном итоге стала *локгити-мала* – «гирлянда народных песен», составленная из народных мелодий, хорошо известных в разных местностях страны.

Эта «песенная гирлянда», в инструментальном исполнении выполняющая роль своеобразного «музыкального приветствия» – королю и всем присутствующим гостям, – стала новой и весьма значимой традицией, возникновению которой, кроме вышеназванной причины, способствовало еще несколько факторов. Одним из них, лежащих в основе, была издревле существовавшая в Непале традиция исполнения перед храмом небольшим инструментальным ансамблем мелодий религиозных гимнов

в честь почитаемых божеств и посвященных им празднеств. Другим фактором, послужившим определенным толчком к приспособлению старой традиции к новым задачам, явилось впечатляющее событие, произошедшее в 1956 году во время вступления на престол короля Махендры, когда в день коронации, по обычаю, ко дворцу приходили люди из разных местностей и пели песни на своих языках во славу короля. И, по сути, в объединение обеих традиций во время проведения *Гходэ-джатры* в качестве приветствия королю стали звучать мелодии песен, популярных в разных областях Непала, но теперь уже в оркестровом исполнении. В результате благодаря снятию барьера понимания и произношения разноязычных текстов (весьма существенного для коллективного исполнительства) становилось возможным независимо от стихийного народного волеизъявления осуществлять, тем не менее, всенародное музыкальное приветствие.

Однако если на *Гходэ-джатре* первоначально не придавалось особого значения тому, из песен каких областей и народностей будет состоять эта приветственная «гирлянда мелодий», то случай, имевший место во время коронации в 1975 году вступавшего на трон Бирендры Бир Бикрам Шах Девы, продемонстрировал далеко не безразличное отношение общественности к этому музыкальному новшеству. Когда в момент приветствия короля как главы единого многонационального государства зазвучала оркестровая музыка, собравшиеся представители различных областей и народностей Непала с чувствами радости и достоинства узнавали и воспринимали мелодии своих родных мест. Но по неизвестной причине в этом потоке народных песен не прозвучала ни одна из мелодий неваров – коренных жителей долины Катманду. И хотя средствами музыки (тем более в то время) невозможно было осуществить приветствие короля от имени всех народов Непала, отсутствие именно неварской мелодии, с учетом всех сложностей исторического и политического характера, вызвало долго не утихающее недовольство, получившее отражение и в печати¹.

Резюмируя данные события, можно констатировать, что потребности духовной жизни Непала Нового времени указывали на необходимость серьезного подхода к изучению и использованию народного мелоса. Отныне звучавшая во время *Гходэ-джатры* в инструментальном исполнении «гирлянда народных мелодий», символизирующая братство разноязычных народностей, стала, по существу, новой традицией в жизни Непала, без которой теперь уже, пожалуй, не проходит ни одно более или менее значительное торжество или праздник.

¹ Данный факт, в частности, был отмечен в журнале: Прасад. Катманду, 1977. С. 3 (на невари).

ВАДИТРА: ОТ ДРЕВНИХ ИСТОКОВ

Непальская традиция исполнения самого разнообразного мелодического материала монодийной музыки в инструментальном виде – вадитра – относится еще к весьма отдаленным временам, и популярность, равно как исполнительское качество ансамблевого звучания всегда были исключительно высокими. С этим материалом, в принципе, во многом связана сама история музыкальной культуры Непала, подкрепленная документальными свидетельствами, относящимися к начальным векам нашей эры.

Многозначное слово *вадитра* охватывает широкий пласт непальской традиционной инструментальной музыки, означая в том числе и музыкальный инструмент, и даже музыкальную постановку с оркестровым сопровождением. В сохранившихся до наших дней текстах *шилапатра* – высеченных на каменных плитах приблизительно в V–VI веках, упоминается о различных *гоштхи*, то есть группах или общностях разного назначения. В их числе называются и *вадитра-гоштхи* – специальные группы музыкантов, обязанностью которых было участие в разного рода ритуальных церемониях и празднествах¹. Эти древние сообщества стали прототипами как религиозных, так и светских ансамблей, отличающихся составом инструментов и программной направленностью – от исполнения песенных мелодий до музыкального сопровождения традиционных театральных представлений, – что явилось продолжением стародавних традиций ансамблевого народно-профессионального творчества. Исключительно востребованными всегда были небольшие ансамбли, способные к передвижению, ибо в их обязанность весьма часто входило и следование за торжественными процессиями самого разного характера (типа свадебных и прочих церемониальных шествий).

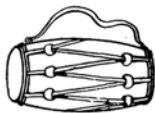
Соответственно их специальному предназначению определялся и состав музыкальных инструментов, именуемых *баджа*. Среди них и сегодня особенно выделяются ансамбли *дхунья-баджа*, *кхин-баджа*, *панчай-баджа*, *нау-баджа*.

¹ Исследование этих надписей было проведено в специальной работе непальского ученого Д. Баджрачарья «Личчхави-калка абхилекха» («Надписи личчхавского периода»), вышедшей на непальском языке в Катманду в 1973 году (в издании указан 2030 год по непальскому календарю): *Bajracharya D. Lichchhavi-kalka abhilekha. Kathmandu, 1973. P. 283. (In Nepali).*

Дхунья-баджа, относящийся к числу наиболее древних ансамблей, возник еще в начальные века I тысячелетия в связи с праздником *Индраджатра*, который устраивался правящей в то время династией Личчавов и отмечался всеми жителями долины Катманду. Первоначально этот ансамбль, состоящий исключительно из ударных инструментов, возглавлял своеобразное шествие с элементами танца, которое постепенно переросло в пышную церемониальную процессию. Но несмотря ни на какие преобразования, по традиции (сохранившейся до сих пор, как и сам праздник), эта процессия по-прежнему сопровождается тем же ансамблем *дхунья-баджа*, который все так же называется по возвышающейся над ним трости *дхунья* – символизирующей царскую власть, и состоит из



Барабаны найа-кхин на площади Дурбар в Катманду



Дхолак



Мадал



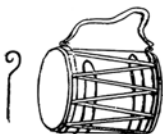
Кхин



Тинчу



Кончакхин



Дхиме



Бхусья

Традиционные ударные инструменты

тех же традиционных ударных инструментов (названия их были представлены выше вместе с описанием самой *Индра-джатры*).

В отличие от *дхунья-баджа*, существуют другого типа инструментальные ансамбли, состоящие из разновидностей ударных инструментов одного типа, в частности из барабанов *кхин*. Семь из них являются наиболее известными; из них в основном и формируются отдельные ансамбли, называемые *кхин-баджа*, *найакхин-баджа* и другие. В основном это двухсторонние барабаны, но есть и односторонний, довольно высокий цилиндрический *кончакхин*, который тоже весьма популярен. Обычно во время религиозных процессов или свадебных церемоний их бывает не менее двух. Большинство барабанов *кхин* (в том числе вышеназванный) имеют специальную накладку на мембрану, называемую *кхарци*, то есть особую пасту, содержащую специфический «железонаполнитель». Благодаря этому издаваемые звуки обретают особенную окраску, и потому как в Индии, так и в Непале эти ударные инструменты относят к разным типовым

категориям: *с кхари* и *без кхари*. К последним, в частности, принадлежат *найа-кхин* и *дама-кхин*; из-за их несколько приглушенного звучания они по большей части используются во время похоронных процессий и в других ритуальных церемониях, в том числе посвящаемых устрашающим божествам – Кали и Бхайраву. На празднике *Пачали Бхайрав* к ним также может подключаться большой барабан *данга-кхин*, на котором, в отличие от других, играют палками. В принципе, в состав ансамблей могут входить барабаны *кхин* как одного, так и разного типов. Кроме того, существует небольшой двухсторонний барабан *паинта-кхин*, который получил такое название именно потому, что на нем всегда играют вместе с трубами *понга* и *паинта*. *Понга* – это длинная прямая труба, и обычно играют сразу на двух таких трубах; а вторая – *паинта* – похожая на *понгу* медная труба (в буддийских сообществах обычно играют сразу на пяти таких трубах). Такой ударно-духовой ансамбль, как правило, участвует в различных ритуальных церемониях преимущественно в месяц *шраван* (июль-август), чрезвычайно богатый традиционными праздниками¹.



Барабан мадал

¹ См.: *Diwas T. Musical Instruments of Nepal*. Kathmandu: Nepal Gajaliya, 1977. Pp. 8–9.

В данном случае были приведены разные виды из семейства барабанов *кхин*, из которых наиболее часто формируются разнообразные ансамбли. Еще об одном из них – барабане *дапа-кхин* – далее будет сказано особо. Наконец, есть среди них и еще один инструмент, о котором нельзя не упомянуть, именуемый *мага-кхин*, но более известный как *мадал*. Это двухсторонний барабан (*с кхари*), который носится на шнуре или ремне, перекинутом через шею, и держится горизонтально (на уровне пояса), играют на нем одновременно двумя руками. Он настолько популярен среди жителей Непала, что, пожалуй, трудно себе представить какое бы то ни было народное гулянье или простую сельскую вечеринку с песнями и танцами, где бы не звучал *мадал*. Об особой любви к нему говорит и тот факт, что данный инструмент существует в нескольких вариантах, касающихся его размера. Если в своем «увеличенном» виде, именуемом *бхалия-мадал* («мужском»), он не вызывает какого-то удивления, то в «уменьшенном» варианте, называемом *потхи-мадал*, то есть «женском» – небольшом по размеру и более мягком по звучанию, он всегда привлекает к себе повышенное внимание, поскольку не так часто встречается, и играют на нем обычно только женщины.



Барабаны чйабрун

Пожалуй, по степени популярности с барабаном *мадал* может сравниться *чйабрун* – двухсторонний, удлинённый бочкообразный барабан (без *кхари*), звуки из которого извлекаются ладонью правой руки и палочкой с колокольчиком, находящейся в левой руке. Он особенно распространён в восточной части Непала с более гористой местностью.

Под аккомпанемент этих барабанов (которые так же, как и *мадал*, носят на себе с помощью прикрепленного к ним ремня) исполняются не только известные в народе песни и танцы, но и совершаются разного рода традиционные местные обряды, чаще всего объединяющие шествие с несложными танцевальными движениями. Как правило, здесь обходятся без каких-либо духовых или струнных инструментов, поскольку все участники сами поют (изредка имитируя голосом трубные звуки), и сами же играют на *чйабрунах*, благодаря чему осуществляется не только темповая и ритмическая организация, но создается и завораживающая звуковая аура ритуального действия в целом.

От представления популярных в народной среде групп ударных инструментов (из которых только наиболее известных около сорока), перейдем к рассмотрению малых и больших ансамблей с разнообразным инструментальным составом, так же связанным с определенными обрядовыми или праздничными традициями.

Особое место в жизни непальцев занимают ансамбли *панчай-баджа* и *нау-баджа* (или *наумати-баджа*). Без них не проходят никакие более или менее значительные мероприятия, не говоря уже о ряде специальных торжеств, ритуалы которых предполагают обязательное участие одного из них. Например, ни одна свадьба в Непале не обходится без приглашения одной из этих двух групп. В народе даже существует крылатое выражение: «Я вошла в дом с *панчай-баджа!*», означающее, что жена появилась в доме мужа на законных основаниях. Возможно, поэтому неизменным спросом пользуются и маленькие металлические фигурки таких музыкантов. Эти народные поделки продаются на рынках и редко остаются нераспроданными до конца дня.

Названия ансамблей отражают количество входящих в них инструментов: *панч* – на непальском языке означает «пять», *нау* – означает «девять». *Панчай-баджа* в своем составе включает: *шахнау* – язычковый деревянный духовой инструмент; *тйамко* и *дамаха* – малый и средний котлообразные барабаны, на первом из которых играют двумя палочками, а на втором только одной; *дхолаки* – небольшой двухсторонний барабан вытянутой формы, звук из которого извлекается бамбуковой палочкой; *джхйали* – средней величины бронзовые тарелочки.

Нау-баджа (или *наумати-баджа*) формируется из уже названных пяти инструментов с добавлением еще четырех: *карнал* – духовой медный инструмент в форме прямой длинной трубы; *нарсингха* – духовой медный инструмент в виде длинной изогнутой трубы; *бхале-дамаха* – средний барабан (дающий, по сравнению с *дамаха*, более тонкий звук); *джхйали-джхйамтаа* – пара больших бронзовых тарелок.

Примерно с середины XX века ту же свадебную процессию можно было наблюдать и в сопровождении группы музыкантов с новым инструментальным составом (от четырех до десяти различных, в основном европейских ударных и духовых инструментов). Эти небольшие группы, называемые *баччей-баджа* или *бэнд-баджа*, создавались вначале из музыкантов-отставников, отслуживших в воинских музыкальных подразделениях, организованных по новому типу европейских военных оркестров (появившихся в Непале к концу XIX – началу XX века, о чем говорилось выше). Позднее эти ансамбли формировались уже и из родственников отставных музыкантов, получивших возможность владеть старыми инструментами (и даже старыми мундирами) и таким образом зарабатывать себе на жизнь. Количественному росту подобных ансамблей способствовала возможность участия в них людей, в принципе способных к музыке и владеющих одним из подходящих инструментов, в отличие от того, что в *панчай* и *нау-банджа*, по традиции, могут играть только мужчины из касты *парияр* (относящейся к низкой кастовой группе). Кроме того, определенная популярность современных *баччей-баджа* (королевских) объясняется еще и тем, что многие считают престижным иметь, например, на свадьбе подобие того оркестра, который звучит на правительственных торжествах. Поскольку на протяжении уже более чем полувека как прежние, так и новоявленные музыкальные ансамбли продолжают мирно сосуществовать, то в этом случае целесообразно говорить не о вытеснении традиционных *панчай* и *нау-банджа*, а о формировании новой параллели инструментального искусства¹.

В непальской традиции большое значение всегда придавалось не только различным инструментальным ансамблям, но и отдельным музыкальным инструментам. В разных областях страны или даже в небольшой местности какой-то из них непременно пользуется наибольшей популярностью и без него не обходятся ни простые вечерние собрания для отдыха, ни большие праздники. Есть и такие, которые полагаются основными для какого-то вида танца, песни или целого песенно-танцевального действия, и данный факт столь значителен, что по названию этого инструмента именуется и сам музыкальный жанр. Среди таковых можно назвать *худке-нач*, *дапа-мэ*, *дампу-нач* и другие, которые несмотря на

¹ Морозова Т.Е. Непальский фольклор и профессиональное искусство: взаимодействие традиций («Непалко локсанскрити ра пешагат кала парампарахаруко самбхавит антарсамбандха») // Отражение Непала в России («Русма непалко бимба»). Катманду: БНСМ, 2015. С. 3–5. (На непали).

давность своего зарождения и различные видоизменения живы и поныне. Они будут достаточно подробно рассмотрены в следующих разделах в соответствии с их характерными особенностями и предназначением, а сейчас уделим внимание конкретно нескольким инструментам, давшим названия этим жанрам.



Барабан дамару

Небольшой деревянный барабанчик *худка* по форме напоминает песочные часы. От одной его обтянутой кожей мембраны до другой протянуты тонкие кожаные ремешки, и в зависимости от силы их натяжения звук будет выше или ниже; точно так же звук будет меняться от резкого подъема вверх. *Худка* по форме весьма схож с другим, еще более меньшим по размеру барабанчиком под названием *дамару*, но их основное отличие заключается в разных способах игры на них. На *худке* ритмические фигурации выбиваются пальцами, поэтому он подвешивается на плечо с помощью шнура. А *дамару* просто держат в руке, и звуки из него извлекаются посредством прикрепленных к его суженной части двух тонких ремешков с шариками на концах, которые бьют по двум сторонам барабанчика, когда исполнитель начинает быстро раскачивать и вертеть его в разные стороны. Сравнение этих барабанчиков приводится неслучайно, поскольку по мифологии сам бог Шива в одной из своих четырех рук держит *дамару*, с помощью которого «задает ритм всей Вселенной!». И поэтому недаром в песенно-танцевальном *худке-нач*, посвященном богам и великим героям, в качестве аккомпанирующего инструмента избран

именно этот барабанчик, столь схожий с символическим божественным атрибутом.

Следующий инструмент *дана-кхин* – двухсторонний барабан вытянутой формы (по размеру больше чем *мадал* и тоже с *кхари*), по одной стороне которого ударяют деревянной палочкой, а по другой – ладонью левой руки. Приблизительно еще в начальные века нашей эры этот барабан был избран неварскими буддистами в качестве аккомпанирующего для своих песен – *мэ (мэй)*, посвящаемых Будде, отчего и сами песнопения стали именоваться *дана-мэ*. Со временем на их основе стал формироваться песенно-танцевальный жанр, характерной чертой которого продолжало оставаться «смешение» метроритмических комбинаций (именуемое *гуара*). Роль барабана при этом была столь высока и важна – он определял и выстраивал всю ритмико-теповую структуру (!), – что постепенно все музыкально-танцевальное действо стало именоваться *Дана*, а когда к XI–XII векам оно обрело статус профессионального искусства, то и вся группа исполнителей (состоящих только из мужчин) стала именоваться *дана-кхала*. Освещению этого уникального в своем роде традиционного творчества будет уделено специальное место в разделе о театральном искусстве.

Широко распространенный среди жителей горных районов, расположенных вокруг долины Катманду, танец *дампу-нач* также получил именование по использованному в нем ударному инструменту – *дампу*. Это средней величины круглый бубен, покрытый козьей кожей; на нем играют пальцами правой руки, а левой рукой его держат. Он важен не только тем, что задает разнообразный ритм и изменяющийся темп, но и потому, что его «удобный» размер позволяет пользоваться им и танцорам, которые с его помощью «обыгрывают» переборки музыкальными репликами, ведущимися между парнями и девушками.

Кроме среднего, известны также большой и малый *дампу*, такой же круглой формы с кожаной обтяжкой, но называются они иначе. Малый именуется *кхайджари*; играют на нем так же, как на *дампу*, и чаще всего используют для аккомпанемента *бхаджанов* (религиозных песен), а большой называется *данх (даф)*, в отличие от первых двух бубнов, он распространен в основном среди жителей южных равнинных районов Тераев. В зависимости от ритуальной церемонии и места нахождения на нем играют пальцами и ладонью или просто ударяют палкой по мембране. Не менее любимым в народе является и бубен *джхйали-дампу*, отличающийся от вышеназванных тем, что по всему его круглому каркасу укреплены минитарелочки. Существует и восьмиугольный *дампу*, называемый *дах*, который в основном распространен в долине Катманду среди неваров.



Дампху

Встречается немало и других разновидностей ударных инструментов данного типа, но они все же пользуются меньшей популярностью среди жителей страны¹.

Если говорить в целом о количестве и разновидностях ударных, струнных, духовых инструментов, достаточно известных и широко используемых в Непале, то, наверное, можно было бы представить их в виде специального каталога. Но в данном случае – согласно основной задаче исследования – целесообразнее рассматривать музыкальные инструменты именно в контексте характеристики конкретных жанров, праздничных ритуалов или традиционных ансамблей, то есть и далее следовать принципу изложения материала, предложенному выше.

В завершение темы о традициях *вадитры* следует коснуться еще одного аспекта, касающегося сравнения непальского и индийского инструментария. Несмотря на достаточную схожесть многих музыкальных инструментов, в них имеются и определенные отличия, проявляющиеся в формах корпуса, в названиях, способах воспроизведения звуков и т.д. (например сурабина – непальский уменьшенный вариант ситара). Что же касается использования различных инструментов и специфики их объединения в конкретные ансамбли, то здесь наблюдаются еще более существенные расхождения. Развитие инструментальной музыки в Непале

¹ См.: *Diwas T. Musical Instruments of Nepal*. Pp. 6–7.

шло в русле своих традиций, изначально предполагающих, в отличие от Индии, активное использование ансамблевого исполнительства на самых разных уровнях (с учетом предназначения, масштаба, характера событий), включая как профессиональное музыкально-театральное искусство, так и многочисленные народные праздники и *джатры*, не мыслящиеся без звучания любимых музыкальных инструментов.

ТРАДИЦИЯ ДРЕВНИХ И СОВРЕМЕННЫХ НЕПАЛЬСКИХ *ДЖАТР*

Зародившаяся не менее двух тысяч лет назад данная традиция относится к типичным для Непала социально-культурным формам общения с непременным участием музыки, определяемым общим понятием *джатра*. Под многозначным словом *джатра* подразумевается: спонтанное времяпровождение с музыкой, песнями, танцами; не просто «праздник», а именно «праздничное гулянье» в самом широком смысле этого словосочетания; сбор людей для проведения *джатра-пуджи* (религиозной церемонии) и хождение к святым местам; наконец, зрелища, простые и костюмированные, песенно-танцевальные шествия и музыкальные представления на открытом воздухе¹.

Уже отмечалось, что сравнительно небольшая территория Непала простирается от высокогорных южных склонов Гималаев до районов плоскогорья и окаймляющей их узкой полоски равнины (тераев). Подобное географическое расположение откладывает свой отпечаток на условия быта, характер и специфику труда, усугубляемые различиями в религиозной и социальной принадлежности. Однако несмотря на многие разобщающие факторы здесь всегда наблюдалось стремление соседствующих народностей (а в стране, как уже отмечалось, говорят примерно на 60 языках и диалектах) к сближению, к созданию доступных и понятных друг другу социокультурных форм общения. Одной из таковых и стала *джатра*, эмоционально-объединяющим стержнем которой была и неизменно остается музыка, в ее самых разнообразных видах. Суть *джатры*, идущей от народных сборищ-гуляний, выражается не только в том, что она с течением времени приобретала все более объемный смысл и содержание, охватывая самый обширный круг понятий,

¹ В данной работе не ставится задача проведения историко-лингвистического анализа трансформации содержания данного многозначного слова, разбирается лишь аспект преломления его в непальской музыкальной культуре. Что же касается буквального перевода, то известное в Непале с древних времен слово *джатра* (на санскрите – *ятра*) означает: ход, ходьба; поездка, путешествие; шествие, процессия; праздник; паломничество; сборище; зрелище, представление и т.д. (Непальско-русский словарь / Сост. И.С. Рабинович, Н.И. Королев, Л.А. Аганина. М.: Советская энциклопедия, 1968. С. 423).

но и в том, что вплоть до наших дней сохранились (и продолжают естественно вписываться в современный жизненный уклад) практически все виды *джатры* – от локального стихийного гулянья до всеобщего крупномасштабного праздника.

С давних времен в каждой непальской деревне существовала традиция частых (а в какие-то сезоны и ежедневных) общих вечерних сборов, называемых *джатрой*. По сути, это были разного рода довольно простые спонтанные вечеринки (по какому-то поводу или без такового), нередко проходившие совместно с жителями соседних селений. В зависимости от природных и погодных условий они могли проходить как в центре деревни у костра – это в основном на востоке Непала, так и в чьем-то доме – а это уже больше в его западной части, то есть в горных районах с холодными ночами. Именно в этих краях зародилась традиция вечернего времяпровождения в домах, именуемых *родигхар* («объединяющий», или «общий дом»), куда и в наши дни с удовольствием приходят и молодые, и взрослые, любящие попеть и потанцевать. Обычно такой дом содержит пожилая зажиточная пара, любящая музыку и веселье; их так и зовут: *роди-ама* (мать) и *роди-ба* (отец). Эти своеобразные деревенские «клубы» пользуются хорошей репутацией, и родители не только спокойно отпускают туда своих детей, но часто и сами вместе с молодежью охотно проводят там свободное время. Разделение на исполнителей и зрителей носит здесь весьма условный характер. Хотя в каждой деревне есть свои признанные «запевалы», быстро вовлекающие в свой круг молодежь, пожилые люди тоже не засиживаются долго на месте и, забыв о проблемах и пересудах, активно включаются в общий ритм веселья, где не существует ни социальных, ни возрастных граней.

Подобные *джатры* можно охарактеризовать как массовые действия, объединяющие людей, скрепляющие узы добрососедства и сглаживающие иногда возникающие чувства неприязни. Они побуждают людей к творчеству, способствуют раскрытию и утверждению талантливых самородков. *Джатра* является непосредственно той живой лабораторией, где происходит извечный процесс преломления индивидуального и коллективного, где получают право на долгую жизнь испытавшие проверку временем лучшие образцы фольклорного творчества, закладываются специфические жанровые основы, зарождаются самобытные традиции. Обычные деревенские *джатры* не обуславливаются специальными программами или правилами их проведения – они подвластны стихии общего настроения. Можно отмечать лишь особенности *джатр* различных районов и округов с точки зрения их содержания, то есть превалирования каких-то

видов развлечения, наличия характерных для данной местности песенных и танцевальных жанров, инструментария и, конечно, своеобразия исполнительской манеры. При их сопоставлении создается красочная, мозаичная картина удивительного многообразия форм, видов и стилей народного творчества¹.



Храм Пашупатинатх в Катманду

Как отмечалось выше, древнее понятие *джатры*, весьма объемное по своему содержанию, также употребляется и в ином смысле, означающем сбор людей в каком-то специальном месте для проведения *пуджи* (религиозной церемонии) в честь одного или нескольких богов. Например, в честь почитания Шивы жители близлежащих к долине Катманду деревень группами направляются в храм Пашупатинатх (что само по себе уже является «пешеходной» *джатрой*), чтобы отметить священное для них событие, связанное с одним из деяний Шивы. После отправления специального обряда поклонения чаще всего стихийно возникает веселье. Причем независимо от того, известна ли всем какая-то специальная музыка, приуроченная к этому дню (в этом случае она обязательно будет исполнена), или нет, люди все равно будут петь и танцевать, поскольку подобные события воспринимаются как своего рода праздники, называемые *джатра-пуджа*. В отличие от общенациональных ежегодных религиозных празднеств типа *Дасаина*, *Тихара*, *Индра-джатры* или др., располагающих специальными ритуалами,

¹ Морозова Т.Е. Музыкальные традиции древних и современных непальских джатр // Культура Востока. Традиции и современность. С. 56–57.

расписанными по дням и часам, эти *джатра-пуджи* имеют своего рода «самодетельный» характер. В них может отмечаться индивидуальный подход к выбору божества (как наиболее почитаемого в какой-то общине или местности); также участвовать в их проведении может как одна семья с многочисленной родней, так и вся деревня; наконец, подобная *джатра-пуджа* может устраиваться ежегодно или раз в несколько лет, а может и вообще больше не повторяться. Обязательным же во всех случаях, как и в любых других *джатрах*, будет их исключительная насыщенность музыкой.

По ходу изложения особенностей проведения *джатра-пуджи* уже отдельно упоминалось о *джатре* как процессе, связанном с продвижением к самому месту поклонения божеству. Нередко путь к святым местам или храмам бывает неблизким, сопряженным с длительным пешим путешествием; но опять же по традиции (!) на протяжении всей дороги путники поют, подыгрывая себе на музыкальных инструментах, умудряясь одновременно и пританцовывать. Подобного рода песенно-танцевальные шествия также называются *джатрой*. В отдельных местностях они постепенно обретали какие-то характерные черты, мелодическую и танцевально-стилевую определенность, что в результате привело к формированию своеобразных действий, то есть «музыкальных шествий» (*сангитгати*), с конкретными наименованиями и местным колоритом (некоторые их разновидности будут рассмотрены в следующем разделе).

Таким образом, вечерние деревенские гулянья, праздничные по духу процессии и сборы для проведения *пуджи* – довольно различные по своему содержанию и назначению собрания людей – оказываются объединенными общим понятием *джатра*. Связующей нитью этих неоднородных по характеру действий очевидно является сама идея сбора людей (в определенных местах и по дороге к таковым) для проведения времени в праздничной атмосфере, которая создается возможностью каждого принять участие в музыкально-исполнительском процессе.

Движение творческой мысли во взаимосвязи с ходом исторических событий способствовало обогащению народных традиций новыми элементами, в частности многие из названных видов *джатры* – в силу наибольшей популярности или особого рода символики – со временем стали обогащаться специальными игровыми формами. В результате в значении слова *джатра* дополнительно и органично вошло понятие зрелища, подразумевающего различные костюмированные шествия и даже разыгрывание театрализованных музыкальных представлений на открытом

воздухе¹. Эти виды *джатры* определились как самостоятельные приблизительно с середины I тысячелетия в связи с утверждением *джатра-пуджи* в честь бога Индры. Он почитался как покровитель служителей искусства, и потому в его честь должна была звучать музыка и устраиваться танцевальные шествия (что уже описывалось выше). А мистика открытого пространства – как знаковая суть этой *джатры* – непосредственным образом должна была влиять на повышенное эмоциональное и духовное восприятие действия всеми его участниками.

В целом количество и предназначение всевозможных разновидностей *джатры* определить и классифицировать можно лишь условно, поскольку большинство из них носит «индивидуальный», локальный и в немалой степени спонтанный характер. Однако в реальной жизни многоязычного населения Непала с разным вероисповеданием традиция *джатры* играет важную роль, и как истинно народное явление она гораздо шире и значительнее, нежели удалось ее здесь представить.

¹ По многоплановости своего содержания непальская джатра почти аналогична обиходному значению этого термина в Бенгалии. Различие заключается в том, что в Бенгалии с течением времени *джатрой* стали именоваться как театральные представления в широком смысле, так и непосредственно музыкально-танцевальная драма (*джатра-ган*), действие которой по традиции разыгрывается на открытом воздухе, под большим натянутым на шестах тентом, где размещаются и артисты, и зрители. См.: *Котовская М.П.* Синтез искусств: Зрелищные искусства Индии. М.: Наука, 1982. С. 176.

II. НАРОДНОЕ ПЕСЕННО-ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ ПАНОРАМА: ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ЛОКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ ВО ВСЕОБЩИЕ ПРАЗДНИКИ

В Непале вряд ли найдется какое-либо большое или малое селение, где бы не пели и не танцевали, вне зависимости от достатка, погодных или природных условий (например, на территории южных равнинных полос – тараев или в районах труднодоступного высокогорья Гималаев), так же как и от времени года. Существует даже понятие – *барамасэ* («двенадцатимесячные»), то есть бытующие в народе песни и танцы, исполняемые в любое время, круглый год; в отличие от *парампарагат* – «традиционной» музыки, относящейся к конкретным религиозным церемониям и праздникам. С подобной градацией трудно согласиться безоговорочно, так же как нельзя не принимать ее во внимание, ибо она является признанной в непальских музыкальных кругах¹. При достаточном различии музыкальных жанров, относящихся к данным категориям, в них нередко отмечается переплетение светского и религиозного, причем «перевес» в ту или другую сторону часто бывает непредсказуемым. Сосуществование разного рода верований и поклонения местным божествам сказывалось на особенностях здешних традиций, неординарность которых преумножалась их прямой зависимостью от географического расположения той или иной местности. Отсюда и появление в народной среде множества разнообразных, музыкально насыщенных религиозно-обрядовых действ и светских песенно-танцевальных жанров, рожденных как образно-эмоциональный отклик на трудовые проблемы, житейские нужды и чаяния.

В этом разделе рассматриваются характерные черты различных жанров непальского музыкального фольклора с учетом воздействия на них

¹ *Darnal R. Nepali sangeet shadhaka. Kathmandu: Nepal Rajakiya Prajnapratisthan, 1982. P. 98. (In Nepali).*

факторов социально-культурной, этнической и религиозной принадлежности, а также специфики географического расположения и особенностей 14 территориальных округов (или зон), имеющих глубокие, исторически сложившиеся традиции. При этом автор не претендует на всеобъемлющий охват богатейшего пласта народного творчества, оставляя за собой право на избирательный подход к исследуемому материалу, сосредотачивая внимание на наиболее ярких музыкальных жанрах, демонстрирующих характерность и оригинальность непальского фольклора.

РАЗНОВИДНОСТИ ИГРОВЫХ И ОБРЯДОВЫХ «МУЗЫКАЛЬНЫХ ДИАЛОГОВ»

Первое, что поражает при знакомстве с непальским народным творчеством, это богатство разновидностей игровых и обрядовых «музыкальных диалогов». Такое определение наиболее подходит к их разнообразным исполнительским вариантам – с превалированием песенного либо танцевального начала, но всегда с искрой соревновательного настроения (кто кого перепляшет!) – известным практически во всем Непале.

Самым популярным из подобных песенно-танцевальных жанров является *джухари*. Его появление связывается со стародавней народной традицией *парма*, то есть добрососедской взаимопомощью, которая была необходимой из-за нелегкого труда и изменчивой погоды в условиях горной страны. Возделывание сельскохозяйственных культур в этих краях всегда представляло большую сложность. Чтобы отвоевать в гористых местностях больше земли для посадки растений, люди вынуждены сооружать многочисленные террасы, располагаемые длинными ступенями по всем склонам гор. Обустройство и поддержание этих рукотворных земных сооружений, посадка и последующий уход за растениями, наконец, сбор урожая, все это не под силу одной, даже многочисленной семье. Поэтому испокон веков соседи по очереди приходили помогать друг другу (по традиции *парма-лагуну*), а по окончании работы хозяин дома приглашал всех откусать, после чего само собой возникало веселье с песнями и танцами. Проходить оно могло как в помещении, так и на улице, в зависимости от погоды, сезона или местности. Оттого в разных округах постепенно складывались свои характерные типы танцев, и определялась приверженность к конкретной мелодике и содержанию песен.

Обычно в подобных случаях зачинщиками выступает молодежь, превращая это веселье в своеобразные музыкально-игровые «диалоги»,

или «соревнования» между двумя группами соседей и чаще всего – между парнями и девушками. Кто-то берет в руки *мадал* (или какой-то другой ударный инструмент – *чйабрун* или *дампуху*, более распространенный в данной местности), и молодые ребята, слегка пританцовывая, начинают песню, обращая свой запев к девушкам. Тут же звучит их «музыкальный» ответ, сопровождаемый поначалу такими же несложными танцевальными движениями. Далее вперемешку с известными строками песни звучат их импровизированные переключки (как вопросы и ответы) и идет танцевальный перепляс. Благодаря повторяющимся песенным припевам или «рефренным припевкам», типа *джам-джама*, *чан-ча-ри* и т.п., участниками этого действия постепенно, независимо от возраста, становятся все присутствующие, подпевая и хлопая в такт в ладоши. Если появляются солисты (одна-две пары влюбленных), то эмоциональный накал этого песенно-танцевального соревнования возрастает, и оно превращается, по сути, в настоящее представление, то есть *нач*, что и дало этим музыкально-игровым действиям название *парма-нач*. К тому же нередко бывает, что в качестве солирующих оказывается пара влюбленных, еще не до конца выяснивших свои отношения, и импровизированный диалог между ними превращается, как говорят в народе, в настоящий *лярай*, то есть в «борьбу», которая длится иногда в течение нескольких дней и ...заканчивается свадьбой. Таким образом, из разных видов *пармы-нач* со временем сформировался самостоятельный жанр *джухари* с характерной для каждой местности песенно-танцевальной основой и с обязательными, но везде своими рефренными припевками.

Популярность *джухари* в Непале столь велика, что в 1983 году впервые в городе Покхаре был проведен специальный конкурс по этому виду народного творчества. Поводом для конкурса послужили проводимые в этом городе международные спортивные соревнования. Поскольку *джухари* воспринимаются в народе как своеобразная музыкальная игра, то и возникла идея параллельно со спортивными состязаниями провести конкурсный фестиваль этого народного музыкально-игрового жанра (в программе это значилось *game of song*).

Правила предусматривали исполнение одного вида *джухари*, типичного для той местности, которую представляла каждая приехавшая группа, и другого – обязательного для всех. В качестве такового был избран один из видов *джухари*, бытующих в округе Сагарматха, – «Чанчари» (названный так по постоянно используемой в нем этой припевке). Судя по успеху, с каким прошел этот музыкальный конкурс, можно было ожидать, что он станет традиционным.

Пример 1. Джухари «Чанчари»

Оживлённо

Su - na ma - ya chañ - cha - ri pul pu - lyo ga - mas - te

pau - lo cha - ran chañ - cha - ri sa - bai - lai na - mas - te

ba - ba - ri kul - ko bod a - you dha - lkau - dei jam - ja - ma is - ta -

kot, a - you dhal - kau - dei jam - ja - ma is - ta - kot.

Среди «музыкальных диалогов» существуют самые разнообразные локальные виды с превалярованием либо танца, либо пения, причем последние могут исполняться и с легким пританцовыванием, и просто сидя, и даже во время работы. К этому относится своеобразный песенный диалог, именуемый *асарэ*, который происходит во время трудоемкой и кропотливой работы – высадке рисовых саженцев на заливных полях. Обычно этим занимаются молодые женщины и девушки, и потому к полю приходит много молодых людей, которые рассаживаются неподалеку от работающих женщин, и постепенно, как бы сам собой, начинается увлекательный импровизированный певческий «разговор». Поначалу тон задают парни, однако девушки, не желая им уступать, начинают (не отрываясь от работы!) все активнее посылать им в ответ свои «музыкальные реплики» – и лирические, и остроумные. И чем больше их звучит с обеих сторон, тем сильнее у участников разгорается игровой азарт. Как правило, при этом используется очень простая, хорошо известная всем мелодия, которая в связи с наличием импровизированных текстов исполняется достаточно произвольно, но с опорой на характерный ритмический рисунок, а потому все обходится без аккомпанирующего инструмента. Любопытно, что этот обычай зародился в округе Багмати во время посадки риса в третий месяц непальского календаря *асар* (соответствующий по времени июню-июлю),

и сам песенно-игровой диалог стал также именоваться *асарэ* (как относящийся к этому месяцу)¹.

Пример 2. Песенный диалог «Асарэ»

Свободно

Mei - le go - li tak - da, lau - ta mri - go bha - gya kon chhe - le gu - ha - ra.

Пример 3. Таннэри-таруни-нач

1. Hai, sa - hi - la sa - nu - ma dhuñ - ga vol - ta - i pal - tai
 2. Hai, sa - hi - la ha - mi - ma ti - mi kom - moi - ma - yu
 3. Hai, sa - hi - la kam - ma - ra hal - lai, ha - lai

thu - lo - ma dhuñ - ga, gol - lai.
 kam - ma - ra hal - lai, hal - lai.
 kam - ma - ra hal - lai, hal - lai.

В других жанрах из числа «музыкальных диалогов», как отмечалось выше, основной игровой акцент делается на танец, причем в своеобразном соревновательном стиле *парма-нач* – кто кого перепляшет! Среди них особенным мелодико-танцевальным колоритом выделяется молодежный *таннэри-таруни-нач* (букв. – «юношеско-девичий танец»), весьма популярный в районе Окхалдхунга округа Сагарматха. Это район Внутренних Гималаев, где днем может быть достаточно тепло (а то и жарко), а ночью почти всегда холодно. Возможно, в связи с этим данная музыкальная игра – всегда довольно долгая по протяженности – обрела постоянно убыстряющийся темповый характер. Она начинается вечером (когда еще тепло) в очень спокойном темпе, который постепенно убыстряется, заставляя участников активнее двигаться и при этом не переставать обмениваться своими запевками, не обращая внимания на быстро усиливающийся холод. Разумеется, этот эмоционально-темповый накал

¹ Следует добавить, что в принципе выращивание риса – основной и потому наиважнейшей продовольственной культуры Непала – связано с колоссальной затратой труда. Поэтому существуют ритуальные традиции – как перед началом высадки саженцев риса, так и по завершению этого нелегкого процесса. День завершения посадки риса, именуемый *гатхе-мангал*, празднуется на 14-й день темной половины *шравана*.

способны выдержать только юные парни и девушки, отсюда, по всей вероятности, возникло и название этой музыкально-плясовой игры *таннэри-таруни-нач* (иногда называемый и как *парма-нач*). Здесь в основе каждого мужского и женского обращения, то есть каждого куплета, лежит довольно простой по ритмике, одинаковый мелодический материал – троекратно повторяемая 5-тактовая музыкальная тема, пропеваемая с разными словами.

Невероятной популярностью в Непале пользуется искрящаяся юмором *чутка* (отчасти напоминающая русские частушки с переплясом). Для *чутки* характерно попеременное исполнение двумя, четырьмя и более участниками импровизационных «запевок». Обычно в основе лежит двухчастная форма, где только первая часть имеет четкий метроритм; вторая часть речитативного плана без четкой мелодико-ритмической основы, а лишь с некоторой опорой на определенный интонационный и ритмический рисунок. Совместно всеми участниками поется небольшой рефрен (который может исполняться и одной только инструментальной группой), который призван ввести исполнителей в нужный темп и ритм. Мелодика *чутки* обычно очень проста, а тексты – разнообразной тематики – остры и злободневны.



Песенно-танцевальная чутка

Пример 4. Чутка «Содх рамалай»

Быстро

Chha - ti - ma me - ro yo chho - to bho - to

kam - ma - rma khu - pei dop, sodh ra - ma - lai.

Ma - no - ko dha - ni pau - ne - ma chhey - ney

ma ja - sto ko - hi ke - ta, sodh ra - ma - lai. A - ma

Ka - li - lo ta - ma - la, sodh ra - ma - lai. a - ma sodh ra - ma - lai.

Очень быстро (говорком)

Da - ka to - pi shir - ma me - ra, kam - ma rey - ma pe - ti,

man - chhe her - da ke - ta ke - ti ku - ra ga - chhey je - ti.

Ha - mi ja - sto paud a - ru hid - chhan ma - ri me - ti,

Замедляя

bho - li ku - ra gar - chha tim - ro ma - i - ti - lai bhe - ti, hei - na bha - ne

Постепенно войти в 1 темп

Ka - li - lo ta - ma lai, sodh ra - ma - lai. A - ma lai.

Из многих разновидностей этого народного жанра особенно славится *чутка*, родившаяся в округе Гандаки, в которой в качестве рефрена используется короткая шуточная фраза *содх рамалай (суди рамалай)*. Главным здесь является все тот же известный девиз: кто кого перепоет или перетанцует, и именно последнее чаще всего превалирует. При этом интересно отметить одну особенность: наиболее часто во время танца используются движения «вприсядку», причем в нескольких весьма простых вариантах, и девушки здесь порой выглядят даже как-то ловчее. Сказывается повседневное пребывание в горном ландшафте, где основные виды работ (в том числе связанные с посадкой бесчисленных мелких саженцев, их прополкой, окучиванием, прорывтием узких бороздок для воды и т.п.) выполняются исключительно «на корточках», и танцевальная «присядка» здесь как нельзя кстати, ибо более естественна, нежели иные типы движений. По высказыванию местных жителей – это одновременно «и тренинг, и веселье, и красота», и, по всей видимости, просто привычка. Неслучайно почти все наблюдающие за этим песенно-танцевальным «соревнованием» тоже сидят на земле «на корточках», причем не только взрослые, но и дети. В приведенном ниже нотном примере используется один из народных текстовых вариантов, по содержанию представляющий остроумное «выяснение отношений» между двумя влюбленными.

Тйамкули – еще один песенно-танцевальный жанр с акцентом на танец и с исключительно развитым ритмом, который задается барабаном *тйамко* (давшем название и самому танцу)¹. Это малый, котлообразной формы барабан, звуки из которого извлекаются двумя палочками; с естественной настройкой: для получения более высокого ударного тона его выставляют на солнце, а для более низкого – смачивают водой. Это важно, поскольку в данном жанре этот барабан выступает в дуэте с *мурали* – горизонтальной бамбуковой флейтой. Музыкальной структурой *тйамкули* является двухчастная форма, основанная на 4-дольном метроритме с акцентом на первую и последнюю доли. Первая часть исполняется певцом в среднем спокойном темпе под весьма простой аккомпанемент *тйамко*. Во второй части певец может иногда продолжать еще какое-то время тянуть последний звук, но в принципе мелодическая линия уже переходит к флейте, а барабан занимает ведущую позицию и, используя все более

¹ Этот песенно-танцевальный жанр, распространенный на среднем и крайнем западе Непала, имеет определенное сходство с другим, но менее популярным народным жанром *танна*, в котором вместо барабана *тйамко* используется обычный для многих местностей барабан *мадал*, с меньшими возможностями для ритмических вариаций.

убыстряющийся темп, выбивает самые разнообразные витиеватые ритмические пассажи.

Этому «витиеватому» ритму соответствуют не менее «замысловатые» танцевальные рисунки, по очереди исполняемые участниками действия, на чем, собственно, и выстраивается некий «конкурсный» перепляс. Суть его сводится к тому, что в итоге все стараются перенять друг у друга наиболее понравившиеся движения, в результате чего «соревнование» уступает место всеобщему танцевальному веселью. Песне как таковой здесь практически не придается значения; она скорее играет «переходную» роль от одних танцевальных вариаций к другим, а далее используется лишь ее мелодия, повторяемая флейтой полностью либо в варьированном виде один или два-три раза, в зависимости от активности барабанщика и танцоров. Также известно, что отдельно от танцевального *тйамкули* эти песни не исполняются. В данном примере поется о том, что лучшим ожерельем для девушки может быть подаренный природой серебряный свет луны...

Пример 5. *Тйамкули «Серебряный свет луны»*

Средний темп

Iч.
голос

Chan - di ka - ti chan - dra ma - la shun - ka - ti ron - ta - ra

pa - tan bha - e de - khi - do ho le - kro - ro an - ta - a - ra.

II часть.

IIч.
флейта

Очень быстро

«Музыкальные диалоги», столь характерные для Непала, помимо всего прочего интересны тем, что они могут быть многофункциональными. То есть имеются в виду не только представленные выше их разновидности, исполняемые в духе *пармы-нач* в завершение совместного труда, либо возникающие прямо во время работы (вспомним *асарэ!*), либо просто развлекательные с большим акцентом на пение или танец и т.д. Но также нередко встречаются и песенно-танцевальные «диалоги» с обрядовым значением или, например, с почти неотделимым переплетением игрового и ритуального действия (как в высокогорном *сойлясо*, который рассмотрим ниже). Так, в горных районах у магаров и тамангов развлекательные



Песенно-танцевальная тибетская коура

коура и *дампу-нач* уже давно используются в качестве обряда помолвки, когда в разгорающемся процессе своеобразных «диалогов-смотрин» между парнями и девушками с помощью определенных символических действий происходит скрепление союза двух влюбленных.

Искрометная песенно-танцевальная тибетская *коура* очень популярна среди магарской молодежи, и исполняют ее в любое время года. Песенные тексты *коуры*, сочетающие лирику и шутку, всегда о любви. Порядок исполнения *коуры* своеобразен: деревенские парни выстраиваются в одну линию, в руках у них небольшие бубны, под мерные удары которых выходят девушки – очень медленно, грациозно, сомкнув ладони в приветственном *намастэ*, они проходят по кругу и встают напротив парней (как на смотринах!). Надо отметить, что девушки в этих случаях могут быть одеты как обычно, с той лишь особенностью, что в волосах у каждой должна быть красная лента, что важно. Начинается песня, которая включает множество куплетов-переключек, состоящих из медленной и быстрой частей. Песню запевают парни, и под ее звучание девушки начинают свой танец, пока что с несложными движениями рук и легким пританцовыванием, почти на месте. По окончании каждого куплета девушки танцуют, проходя мимо парней и снова возвращаются в прежнюю позицию на то же место. Это повторяется многократно, и по мере ускоряющегося темпа девушки уже не просто проходят, а почти пробегают мимо них, кружась в танце. Здесь и таится главная «интрига». Если какая-то из них хочет выразить свою симпатию по отношению к парню, то в самый разгар этого песенно-танцевального действия при очередном «пробеге» она бросает ему выхваченную из своих волос красную ленту. Если же в ответ парень



Танец дампу-нач

бросит ей свою шапочку, то это обоюдное признание в любви расценивается как официальная помолвка.

Сродни этому обычаю и традиция вступления в брак у тамангов, живущих по соседству в горном районе Синдхупалчок (округа Багмати). Здесь огромной популярностью пользуется песенно-танцевальный *дампу-нач*, именуемый по названию большого бубна *дампу*. Он держится левой рукой, а пальцами правой руки производятся соответствующие ритмические удары. Именован танец по бубну во многом объясняется тем, что он задает здесь особенный 4-дольный метроритм (*тал*) – так и называемый по месту его бытования *таманг-село*. В этом *тале* первая доля дробится на восьмую и две шестнадцатые, вторая – на две восьмые, третья – либо дробится как первая, за которой следует последняя четвертная доля, либо выражается восьмушкой, переходящей в четверть с точкой. При этом в песенном тексте дробление слов по слогам полностью совпадает с ритмическим дроблением (вплоть до мелких шестнадцатых). Это играет немаловажную роль, поскольку в порядке танцевального развития бубен не раз оказывается в руках танцовщиков, и, соответственно, к песенным переключкам добавляются еще и переходы бубна от парней к девушкам, и каждый старается как можно эффектнее это обыграть. В эти короткие моменты, когда бубен «отбирается» у основного исполнителя

и танцующий может не обязательно играть на нем, а лишь использовать как колоритный предмет, исполнители песни стараются буквально отчеканить каждый песенный слог, чтобы нисколько не нарушалась четкая ритмическая основа. Весь этот музыкально-танцевальный диалог всегда производил исключительное впечатление на окружающих, и недаром к его названию, кроме бубна – *дампу*, присовокупилось и слово *нач*, поскольку это действительно настоящее представление¹.

Пример 6. *Дампу-нач*

Умеренно

Lei - ja - u jhil - ke, lei - jau. No - lo - ge sam - ma na - jau - re. La - ge - ko dos - mai - na pa - chi - ta.

Cho - ra - ko ba - bu bai - ja - u re. Lei - ja - u jhil - ke, lei - jau. Lei - ja - u jhil - ke, lei - jau.

В этих краях бубен *дампу* использовался еще в древних ритуалах само-го разного назначения, поэтому его звучание по-прежнему несет в себе определенный символический смысл. Так же и некоторые характерные музыкально-ритуальные черты (особенно ритмического плана) и обрядовые функции перешли в сложившийся позже *дампу-нач*, который теперь исполняется по самым разным и светским, и религиозным поводам (рождение ребенка, его первое кормление рисом и т.д.). Он также может «заменить» не только помолвку, но и саму свадебную церемонию. Если во время деревенской сходки парень и девушка весь вечер протанцевали в одной паре, это воспринимается как «официальное» сообщение всем (в том числе и родителям) об их любви. И теперь парень может увести к себе в дом свою избранницу как законную жену. Отдельный свадебный обряд как у этих, так и у других горных народностей, разумеется,

¹ Следует учитывать, что описанный здесь танцевальный порядок, хотя и наиболее распространенный, но не единственный. Например, известен вариант, когда изначально кроме основного аккомпанирующего бубна танцовщиками во время действия постоянно используется и другой, «свой» *дампу*, что значительно усложняет танец, и, соответственно, его исполняют только более опытные участники. К тому же многие варианты *дампу-нач* давно используются профессионалами для своих выступлений в концертных программах.

существует. Но очевидно в силу нелегкого труда, отягчаемого к тому же сложными природными условиями, он не всегда и не всем был по карману, и потому подобный вид скрепления брачного союза в этих краях, по сути, к нему приравнялся.

Выше упоминалась и еще одна разновидность музыкальных диалогов, в которых весьма тесно переплетаются игровое и ритуальное действия. Для знакомства с одним из них поднимемся высоко в горы, где почти у подножья снежных вершин в районе Мугу области Карнали живут бхотии (шерпы). Здесь издавна существует традиция исполнения песенно-танцевального *сойлясо*, обращенного к Богу снегов, где границы между светским и религиозным практически стираются. Порядок его проведения в корне отличается от обрядово-игровых действий на равнинной территории, поскольку в условиях высокогорной местности людям порой приходится довольствоваться совсем небольшими площадками, где все разыгрывается буквально на пяточке. Но этого достаточно, чтобы в определенное время – в период начинающихся снежных заносов и лавин – с определенными символическими действиями обращаться к высшим силам Природы.

Образовав два полукруга – мужской и женский, – участники поочередно поют, выполняя при этом быстрые и четкие движения руками (напоминающими игру «на внимание»), и затем, пританцовывая, вернее, притоптывая (поскольку на ногах валяная обувь), меняются местами. В основе песни лежит одна небольшая мелодия, которую сначала поют мужчины, затем женщины; после чего она звучит только у *йонга* – однострунного смычкового инструмента, – и в это время происходит перемещение танцующих по кругу (что полагается весьма символическим). Во время этих переходов – под звучный аккомпанемент *йонга* и собственные хлопки в ладоши – участники могут как бы слегка перевести дух, поскольку на время перестают выполнять сложно-комбинированные манипуляции руками. Тем не менее эта своеобразная жестикуляция является основным ядром данного ритуально-игрового действия, и совсем не случайно. Во-первых, она отчасти связана с содержанием текста, вернее, с его отдельными ключевыми словами и выражениями. Во-вторых, она способствует концентрации внимания и развивает быстроту реакции, что немаловажно для проживания в горах, наполненного неожиданно подстерегающими опасностями, при которых мгновенное реагирование на «внештатную» ситуацию может спасти жизнь. Недаром *сойлясо* исполняют с середины января до середины марта (с месяца *пус* до *пхальгун*) – в период, предшествующий наиболее опасным явлениям природы со снежными заносами, лавинами, обвалами и т.п. В-третьих, эта быстро

сменяемая череда жестов сама по себе столь разнообразна и увлекательна, что вполне обеспечивает необходимую динамику развития, без каких-либо иных активных передвижений. Именно это, очевидно, и лежало в основе изначального выстраивания такого обрядового действия с тем, чтобы для его отправления (или разыгрывания) было достаточно всего лишь небольшой, более-менее ровной и свободной от острых камней горной площадки. Азарт участников подогревается еще и тем, что по заданным условиям постепенно те, кто допускает ошибки в быстро чередующихся ритмичных движениях, выходят из круга, пока не остается только один из участников, продолжающий замысловатую жестикуляцию (столь же ритуальную, сколь и игровую), – на сей раз он победитель, отмеченный благосклонностью богов.

Пример 7. *Сойлясо (фрагмент)*



ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

В процессе рассмотрения своеобразных видов народного творчества, определяемых как «музыкальные диалоги», не раз отмечалось, что основой для некоторых из них становились мелодии известных в округе песен, которые «переиначивались» для использования в стиле «своего» танцевально-игрового жанра. Но, разумеется, нередко на тех же сельских сходках люди с не меньшим удовольствием исполняли и песни в их оригинальном виде. Многие из них становились популярными благодаря своей поэзии и мелодичности, другие – из-за тематической направленности, а какие-то – в силу традиционной привязанности к определенным (святым) местам или событиям и т.п. Из всего этого обширного материала стоит выделить песенные жанры, наиболее интересные с разных позиций, в том числе показательные в плане особенностей данной музыкальной культуры, характеризующие ее самобытность и к тому же отмеченные собственными наименованиями.

К числу наиболее распространенных относится вокальный жанр *джхйаури*, который представлен в основном лирическими песнями, нередко с шутивными оттенками. Его мелодии не являются сугубо локальными, их знают и поют во многих местностях. Они разделяются по более крупным регионам, то есть известны, скорее, как западные или восточно-непальские. Возможно, одной из причин широкого распространения песен *джхйаури* является то, что в основе их всегда лежит заранее сочиненный поэтический текст, хотя это отнюдь не лишает исполнителей возможности импровизации – творческое переосмысление известного текста всегда составляло основу народного исполнительства.

Песни *джхйаури* имеют двухчастную куплетную или строчную форму (значительно реже одночастную); при наличии двух частей одна из них может служить рефреном, который иногда проводится только аккомпанирующими инструментами и часто, особенно на западе Непала, исполняется в ином темпе. В этом случае, то есть в зависимости от темпа, может использоваться 6-дольный размер (3/3) при медленном темпе, или 12-дольный (3/3/3/3) – при быстром. Отметим, что в непальской музыке, особенно в народной (как, впрочем, и в индийской), многие музыкальные жанры называются по характерному для них метроритму (*талу*), так же как и некоторые *талы* носят название жанра, для которого они особенно

характерны. Так, конкретно в данном случае 6-ти или 12-дольный тал именуется тоже *Джхйаури*¹.

Для этого жанра характерны самые разнообразные формы исполнения: в виде диалога юношей и девушек, а также совместно или раздельно мужчинами или женщинами. Это зависит от содержания, диапазон которого широк: от задумчиво-лирического до шуточно-озорного. Специальных тем в *джхйаури* нет – в них отражается все, что подсказывает сама жизнь. Хорошо известна, например, на востоке Непала песня матери, тоскующей о своем сыне, живущем на чужбине «Сагури вари ни хоу...».

Пример 8. *Джхйаури* «Сагури вари ни хоу...»

Взволнованно

Sa - gu - ri va - ri ni hou tyo dha - ra pa - ni.

God - ti - rko hau ho hju - ra va - lu - va.

Слагаемые в народе песни *джхйаури* настолько мелодичны и интересны по содержанию, что нередко именитые поэты, основываясь на их сюжетах, сочиняли свои произведения. Так в 1960 году появилась поэма «Раджешвари», написанная известным непальским поэтом Мадхавом Прасадом Гхимире под впечатлением от услышанной неварской народной песни, в которой повествовалось о самосожжении вдовы короля Ранабахадур Шакха (XVIII век), вынужденной погибнуть на погребальном костре мужа (согласно древнему индусскому ритуалу). Другой столь же именитый поэт Лакшми Прасад Девкота еще ранее обратился

¹ Метроритм – *тал* (*тала*) – в Непале и Индии представляет собой весьма развитую систему, в которой *талы* различаются не только по количеству их основных долей, но и их группировкой, а также внутренним дроблением; исходя из этого каждый *тал* имеет свое наименование. Например, в отличие от представленного в тексте 6-дольного *тала Джхйаури*, в другом тоже 6-дольном *тале Палима* группировка основных долей будет иная – /2 / 4 /, и, соответственно, иными будут ритмические акценты. Далее по отношению к другим песенным жанрам будут представлены и типичные для них *талы*. Детальнее специфика данной метроритмической системы будет рассматриваться в IV разделе книги.

к фольклору и написал в 1935 году поэму «Муна-Мадан», заимствовав не только содержание, но и форму народной песни *джхйаури*, бытовавшей у неваров долины Катманду. Далее, уже в 1960-е годы, поэт вновь обратился к народной песне и создал еще несколько поэм, также написанных в форме *джхйаури* и ставших столь же популярными. Более того, одна из песен этого жанра настолько захватила его воображение, что он создал одноименную пьесу в стихах «Криши-вала» («Крестьянская дочь», 1964), где практически полностью использует песенную основу *джхйаури* – стихотворную форму и сюжетную канву – и лишь переносит место действия из современной деревни в мифическую, придав произведению романтически-мистический характер¹.

Можно сказать, что песни *джхйаури*, весьма различные и по мелодике, и по тематике, любят исполнять люди самых разных возрастов, а молодежь чаще всего избирает те, что связаны с лирической темой, да еще и такие, под которые можно потанцевать.

Не обходит вниманием молодое поколение и другой, не менее распространенный в Непале песенный жанр *кхйали*, в котором в иной форме, но столь же поэтично, могут отражаться их чувства и также не возбраняется «танцевальное сопровождение». В мелодике *кхйали* есть своя специфика. В основном эти песни базируются на 8-дольном метроритме, то есть на *тале*, также именуемом *Кхйали* (или, реже, *Самала*), и особенность его заключается не в постоянном, но в частом отсутствии удара на первой или последней доле. К тому же в куплетной форме этих песен достаточно часто допускается переменный темп. В этом плане большое значение здесь обретает один из самых популярных в народе барабанов – двухсторонний *мадал*, поскольку он небольшой и легкий, подвешивающийся на ремне через плечо, что позволяет исполнителю играть на нем обеими руками, отбивая ритм по обеим его сторонам, и при этом свободно передвигаться. Нередко на каких-то сельских сходках к нему подключаются такие же любители, подыгрывающие мелодию на флейте *бансури* или на струнном смычковом *саранги*, и надо сказать, что такие небольшие деревенские ансамбли очень распространены в разных местностях страны, особенно в районах Средних Гималаев. В *кхйали* эти ансамбли к тому же обладают и некоторой самостоятельной функцией: поскольку в основе этого жанра лежит куплетная форма с соответствующими запевом и припевом, то весьма часто припев как раз и исполняется этим ансамблем, под более быстрое звучание которого кто-то ритмично прихлопывает в ладоши, кто-то

¹ Шрестха К.П. Традиция и современность в литературе Непала // Культура Непала. Традиции и современность. С. 109.

подпевает или выкрикивает «ха-ха», а кто-то с удовольствием танцует, что однако подходит не ко всем этим песням, из-за их содержания.

Пример 9. *Кхйали (1куплет)*

Ha ha ha ha ha ha ha ha
 ha ha ha ha. A - ka - sei - ma
 he - ro - ta ka - lo - mei - lo
 ba - da - la dha - ra ti - ma pa - ni pa - jo pham pha - ma
 ma. Ma - da - lei - ko tañ - dhañ tañ hei ma - ru - ni - ko
 chham chha - ma.

Тематика песен *кхйали* весьма широка и многогранна. Повествуется о жизни, о всех ее сложностях, радостях и печалях. Иногда это бывают целые семейные хроники – сначала сочинял дед, потом отец, сын, внуки и так далее – при этом всегда только на одну мелодию. То есть в каждой семье бывает именно какая-то своя любимая мелодия. Иногда ее подхватывают соседи, и тогда она становится традиционной для всей деревни. Некоторые же песни, обладающие особой музыкально-поэтической образностью и задушевностью, передаются из уст в уста и улетают далеко за пределы тех мест, где они были сложены (что, кстати, типично для многих народных жанров Непала). Уместно добавить, что в I разделе этого исследования, при знакомстве с непальским национальным праздником *Гходэ-джатра*, в числе других важных частей его программы называлась исполняемая оркестром *гити-мала* – гирлянда народных мелодий, которая в основном и составляется из песен *джхйаури* и *кхйали*, принадлежащих различным местностям и народностям Непала.

Следует остановиться еще на одном интересном песенном жанре – *каркха*. Это народные песни, являющиеся своеобразным откликом на многие злободневные жизненные ситуации, будь то событие социально-политического характера или ставшая известной всей округе трогательная история влюбленных. Словом, основой для песен *каркха* могут стать любые произошедшие события (любовного, приключенческого и даже исторического плана¹), затронувшие всех своим проблемным пафосом, и вылившиеся в песенную форму с соответствующим характером исполнения – порой весьма игривым, а порой достаточно серьезным, даже печальным, то есть когда со смехом, а когда и со слезой.

Пример 10. Песня–*каркха*

Умеренно

Hi - ma - lai - ram - ro hyu - zu li - le e - mai - li
 ha - ju - rei ram - ro man - le.

В одной из песен *каркхи*, например, выражается желание молодых людей об обретении самостоятельности, возможности самим решать свою судьбу, найти спутника жизни по велению сердца, а не из практических соображений родителей и т.п. Эти извечные проблемы «отцов и детей», как и стремление молодежи к свободе, очевидно, испокон веков были присущи различным поколениям во всем мире. Не потому ли еще давным-давно в Окхалдхунге (зона Сагарматха) родилась песня, примерно такого содержания: «Мы уже выросли и можем самостоятельно идти по жизни <...> мы хотим веселиться и радоваться <...> поймите нас, родители! Мы должны покинуть дом, увидеть мир <...> проводите нас весело – дайте нам дорогу, родители!».

¹ Иногда эти песни по скорости их появления и реакции на произошедшие события сравнивают с «музыкальными новостями». Например, основой для одной из песен *каркхи* послужил газовый взрыв, случившийся в индийском городе, неподалеку от непальской границы, унесший жизни многих людей; этот трагический случай и искреннее сопереживание с родственниками, потерявшими близких, немедленно нашли отражение в музыкально-поэтической форме этого народного жанра.

Эта песня со временем стала не просто популярной, а, по сути, и традиционной. Теперь с разными словами ее почти всегда поют, идя домой после работы, по дороге на ярмарку или в какие-то другие места, когда весело и непринужденно (во весь голос!) можно спеть о том, что кого волнует. Разумеется, к общеизвестному тексту постоянно добавляются и новые образные выражения, и целые куплеты, но всегда в русле главной темы. Впереди обычно идут девушки и молодые парни, они же в основном и поют, и при этом своими как бы танцевальными движениями и жестами они визуально иллюстрируют свой песенный рассказ. Сопровождают их родители, родственники и соседи, некоторые из них подыгрывают на музыкальных инструментах. Все это выглядит как веселая шумная процессия.

ТРАДИЦИОННЫЕ ПЕСЕННО-ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ШЕСТВИЯ

Подобные «музыкальные процессии» или разного рода «песенно-танцевальные шествия» наблюдаются в Непале практически повсеместно. По своей популярности они могут вполне сравниться с «музыкальными диалогами», а возможно, и превзойти их. Они нередко возникают спонтанно по какому-то поводу и без какого-либо специального порядка действий (что уже отмечалось в предыдущем разделе о *джатре*). Но существует и особая традиция песенно-танцевальных шествий – *сангитгати*, можно сказать, «программных», отточенных временем. Эти шествия приурочиваются к важным событиям (семейным или общинным обрядам, свадьбам, религиозным праздникам и т.п.), где все совершается по давно установившимся правилам, с соответствующими песнопениями и танцевальными проходками, в сопровождении определенных музыкальных инструментов либо вообще без таковых и т.д. Среди них: *пут-путе-нач* (деревенские празднично-обрядовые, часто многодневные шествия); *палам* (ритуальные мужские шествия с барабанами *чйабрун*); сюда же можно отнести и проводимые в отдельных местностях шествия женщин, несущих на голове широкую глиняную посудину с горящей в ней свечой; а также разнообразные костюмированные процессии с танцами и комическими сценками на бытовые темы, разыгрываемыми прямо по ходу движения или во время коротких остановок.

В принципе, все, что происходит во время шествий, могло бы делаться на одном месте с некоторыми переходами, перестроениями, как в ранее описанных жанрах. Но особенность традиции шествий заключается именно в самом процессе передвижения – в чем отражается приверженность к традиционной *джатре*, так же как и влияние территориального фактора. Отметим, в частности, что шествие как таковое – это не простой переход от дома к дому, как это происходит, например, при исполнении священных песен *дзуси* или *бхайло* во время Тихара. Целью шествия является именно «прошествывать» (тавтология здесь уместна) под собственную музыку, пение, даже с пританцовыванием – пройти путь! При этом не исключаются и остановки (так же с конкретными задачами), но в данном случае они будут вставными или промежуточными частями, вписанными в главное обрядовое действие, то есть в «музыкальное шествие» – *сангитгати*.

У гурунгов, тамангов и магаров, живущих в округе Гандаки, например, существует традиция многодневного проведения специальных обрядовых шествий, называемых здесь *пут-путе-нач*. Это связывается с обычаем торжественно отмечать рождение первого ребенка – если это мальчик! По традиции, примерно через месяц родители молодой матери приглашают ее с малышом к себе в дом. Отсюда и начинается песенно-танцевальное шествие от дома к дому по всей деревне. Участвуют в нем одни мужчины, двое-трое из которых бывают переодетыми в женские наряды (в качестве шуточных персонажей). Танец и пение сопровождаются только звуками ударных инструментов. У этого праздничного шествия нет регламента – все зависит от настроения самих участников и того, как принимают их жители деревни. Но, как правило, оно растягивается на несколько дней и наконец приходит на центральную площадь, на которой собирается вся деревня, и здесь все завершается совместным пиршеством и весельем.

Продвигаясь по склонам Гималайского хребта на восток, мы встретимся с еще одной подобного рода традицией, существующей у горной народности лимбу. Это мужские песенно-танцевальные шествия, известные под общим названием *палам*, которые имеют место практически на всех деревенских праздниках и, конечно, на свадьбах. Вместе с тем отмечается большое различие между шествиями в горных местностях и теми, что устраиваются на территориях городов, расположенных в долинах, где многолюдные масштабные шествия (типа процессии, следующей за колесницей «живой богини» Кумари и др.) могут проходить по широким городским улицам. В горных селениях – с небольшими площадками и узкими дорогами (а то и тропами) – участники праздничных шествий, как правило, движутся длинными вереницами, практически один за другим¹. Тем не менее это никому не мешает двигаться мерными шагами с пританцовыванием, легкими подскоками и перестроениями в более-менее просторных местах, встречающихся по пути от дома к дому или к центру

¹ Любопытно, что нередко группа людей, прибывших из какой-то горной местности на праздник в долину Катманду, несмотря на здешние широкие улицы и большие площади все равно – в силу ли традиции, либо по привычке (выработанной под воздействием территориального фактора) – движутся к храму для поклонения своему божеству все той же длинной вереницей (!), с теми же песнями, танцами и своими музыкальными инструментами. Это особенно хорошо просматривается с высоты храма или дома, поскольку приехавшие для совершения ритуала чаще всего бывают одетыми почти в одинаковые светлые одежды.

села. Это именно то, что относится к рассматриваемым шествиям – *палам*, которые характеризуются синхронным сочетанием пения, пляски и игры на барабане *Чйабрун*, причем в разных темпах, что совсем непросто.

Сложность игры на этом инструменте заключается в том, что по одной стороне барабана надо ударять ладонью правой руки, а по другой стороне – палочкой с колокольчиком, прикрепленным к кисти левой руки, и это при довольно непростой ритмике. Своеобразие игры на этом барабане в сочетании с особенной ритмикой – определили и название метроритма, то есть *тала*, употребляемого здесь в качестве основного, который тоже стал именоваться *Чйабрун*. Это 6-дольный *тал*, где вторая и пятая доли – безударные. Таким образом, действие в целом оказывается довольно сложным: играя на барабане (который подвешен на ремне, перекинутом через шею), участники, как было сказано, не только приплясывают (не допуская притопывания на безударные доли!), но еще и поют.

Песни бывают и традиционные, и новые, но по содержанию всегда будут соответствовать конкретному событию. Если песенно-танцевальное шествие организовано по случаю свадьбы, то его участники сделают специальную остановку возле дома жениха и будут славить его песней. (В этих случаях песни могут быть основаны и на другом ритме – 4-дольном с обязательной безударной последней четвертой долей.) В этой песне непременно будет повествоваться о героических качествах жениха-воина, о его мастерском владении кхукри (боевым ножом-кинжалом), с помощью которого он победит в любом бою или недобром споре, и о преданности его будущей жены, такой же смелой защитнице и хранительнице домашнего очага. Примерно такое содержание бывает у поздравительных песен на свадьбах у лимбу; хотя и не только на свадьбах, но и на других церемониях, поскольку жители этих мест издавна славились своей воинской доблестью. Надо сказать, что эти песни, ставшие известными как *палам*, со временем начали исполняться и в других соседских районах и округах, и не только в силу особенности их содержания и характерной ритмики, но и потому, что воспевание смелости и храбрости приветствовалось всеми, всегда и везде.

Далее, после поздравления жениха возле его дома шествие опять продолжает свое движение, и тут уже, пожалуй, самыми впечатляющими будут время от времени раздающиеся звуки трубы. Они обычно столь искусно имитируются голосом, что кто-то из несведущих зрителей начинает отыскивать глазами этого невесть откуда взявшийся духовой инструмент (а знатоки будут высматривать среди участников этих ловких звукоподражателей!). Действительно, лучшие имитаторы из числа участников шествия пытаются подражать звучанию длинных духовых труб – *карналу*

или *нарсингхе*, используемых тибетскими буддистами, – чтобы «сим трубным гласом», усиленным горным эхом (!), прославить жениха и невесту, возвестить об окончании сезонной страды либо о рождении в семье первенца, отметить его первое кормление рисом и, разумеется, возблагодарить богов.

Рассмотрением отдельных, весьма различных песенно-танцевальных жанров, относящихся к фольклору, разумеется, не ограничивается знакомство с народным музыкальным творчеством Непала. В той или иной мере, в тех или иных ракурсах оно присутствует практически во всех видах музыкального искусства этой страны, в ее многогранном профессиональном и народно-профессиональном традиционном творчестве, что найдет отражение в последующем материале книги.

В заключение данного раздела следует назвать одного из первых пропагандистов народных песен – его имя Дхармарадж Тхапа. Он известен не только как певец, но и как собиратель фольклора, чем интуитивно стал заниматься еще с юных лет, испытывая любовь к пению и танцам. По приезду в Катманду в начале 1960-х годов он стал исполнять песни разных округов и народностей на одной из многолюдных площадей города. Вскоре он завоевал не только любовь городских жителей, но и признание знаменитого поэта Лакшми Прасада Девкоты, который не побоялся пригласить этого простого уличного певца для постоянных выступлений на радио с его уникальным для того времени народным репертуаром. Позже при поддержке Королевской Непальской Академии был выпущен сборник с текстами собранных Тхапой песен; а в 1975 году появилась и книга, дополненная новыми песенными текстами и впечатлениями певца от поездки по стране, «Мое непальское путешествие» («Меро непал-бхраман» на непальском языке), которую, по его словам, он написал, чтобы люди пели песни своей страны.

III. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ РЕЛИГИОЗНЫХ ЦЕРЕМОНИЙ И ПРАЗДНИКОВ – *ПАРАМПАРАГАТ*

МУЗЫКАЛЬНО-ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ СВЯЩЕННЫХ ТЕКСТОВ

Выделение в отдельную главу неординарного материала – о ритуальном музыкально-повествовательном представлении священных текстов – было продиктовано наличием давней традиции, существующей в весьма разнообразных видах, объединенных единой целью: «поведать миру» местные легенды и эпические сказания о богах и их противостоянии демоническим силам. Центром внимания может быть одно божество или несколько, и среди них как широко известные, так и почитаемые только в данных краях. Их деяния подаются и воспринимаются не только как интересные истории, наполненные невероятными событиями, но и как поучительные «преданья старины глубокой», проливающие свет и на сложные перипетии сегодняшней жизни. При этом, что так типично для Непала, параллельно со стародавними видами представления мифологических сказаний действуют и новые, возникшие под воздействием разного рода новообразований как в самом материале (текстовом и музыкальном), так и в формах его подачи. Отсюда неравномерность их распространения и востребованности в тех или иных местностях.

Однако независимо от приверженности к прежним или новым видам они в любом случае исполняются и воспринимаются как ритуальные акты *парампарагат*, характеризующиеся непрерываемыми традициями, передающимися из поколения в поколение, со свойственными данному процессу последовательными преобразованиями, не разрушающими, но укрепляющими их сущность.

Среди различных бытующих в отдельных местностях Непала народных форм музыкально-ритуального повествования «священных текстов» особо выделяется *бáлун*. Наибольшее распространение он получил в западных районах Средних Гималаев. Это весьма давняя традиция группового

исполнения легенд (в том числе основанных на эпизодах из «Рамаяны» и «Кришна-чаритры»), передающихся из уст в уста десятками поколений. Для каждого подобного события избираются сказания, центральными персонажами в которых в основном бывают божества, связанные со временем их почитания, и потому данное действие нередко оборачивается своеобразной *пуджей* в их честь. Исполняются эти «священные тексты» на простые, многократно повторяющиеся мелодии с несложными танцевальными ходами и перестроениями, а сам ритуальный акт, как правило, предваряется вступительными словами ведущего, кратко (но громогласно!) вводящего в суть предстоящего действия.

Для проведения ритуально-музыкального повествования участники (отдельно мужчины и женщины) берутся за руки, сплетая их весьма затейливым образом, и начинают двигаться тесно сомкнутыми вереницами то по кругу, то разворачиваясь в прямые линии, то постепенно опять замыкая круг и т.д. Иногда при большом количестве участников образуется несколько таких верениц, и соответственно усложняется ход их перестроения. Танцевальные движения здесь сводятся к довольно простым шагам с пританцовыванием, однако при всей их «простоте» они в каждом округе отличаются своей особенной манерой (например своеобразным «притопыванием» или легкими подпрыгиваниями при образовании круга и т.п.).

То же относится и к сопровождающим музыкальным инструментам: в одних местностях предпочтение отдается двухстороннему барабану *мадал* (подвешиваемому за ремень через плечо), в других – небольшому бубну *кхайджари* и бронзовым тарелочкам *маджира*. При этом аккомпанирующие музыканты часто оказываются в центре, если вереницы поющих и танцующих совершают перестроения вокруг них.

Поскольку основой данного действия является передача весьма длинного содержательного текста и все внимание сосредотачивается на нем, то мелодика здесь носит как бы второстепенный, «подчиненный» характер. Возможно, поэтому среди сопровождающих музыкальных инструментов нет тех, которые бы поддерживали мелодическую линию. Она в действительности не только крайне коротка и проста, но и однообразна для восприятия из-за ее многократного повторения. Однако справедливости ради следует отметить, что в разные моменты исполнения какие-то особо значимые слова или выражения могут почти что «выкрикиваться» на высоких тонах в нарушение обычного мелодического движения, хотя ритм и темп при этом остаются неизменными. Мелодии *бáлун* не отличаются большим разнообразием: они существуют в трехдольном и в четырехдольном размерах, но разница между ними нередко состоит лишь в смещении акцентов, диктуемых ритмикой текста. Приведем два наиболее характерных примера.

Пример 11. Балун (балан). Два варианта



В зависимости от содержания легенд мужчины и женщины могут петь все вместе или по очереди, а нередко – только одни мужчины, что в целом влияет на характер исполнения, придавая этим ритуальным песнопениям образно-игровые черты. Можно сказать, что жители этих горных местностей с большим удовольствием сами для себя распевают легенды, являясь одновременно их носителями, исполнителями и слушателями. Неугасающий интерес к подобному музыкально-повествовательному действию как ранее, так и теперь подкрепляется желанием в очередной раз огласить и услышать мифические истории с замысловатыми сюжетами из жизни почитаемых богов, которые (как полагают) когда-то обитали среди людей и в силу невероятных обстоятельств совершали свои сверхъестественные деяния.

Тексты этих песенных легенд, передаваемые изустно из поколения в поколение, с годами претерпевали определенную корректировку, по большей части, в плане их сокращения. Если верить высказываниям старожилов, то «раньше и богов было больше, и пели о них дольше», а некоторые музыкальные повествования могли длиться часами. Вероятно, это так и было, ибо количество почитаемых божеств в Непале настолько велико, что практически не поддается подсчету, поскольку к большому числу общеизвестных богов добавляются еще десятки божеств, издавна почитаемых в каждой отдельной местности¹. Неудивительно, что и в местных поющих легендах нередко упоминались такие божественные персонажи, о которых никто уже не помнил, но из сказаний, тем более «песенных», они все равно долго не исчезали. Тем не менее со временем все-таки уходили в небытие какие-то легенды или отдельные эпизоды из них, поскольку из-за потери связи с первоисточниками они выпадали из общей сюжетной канвы, и смысл текста

¹ См.: Шрестха К.П. Культ животных в Непале: Жизнь народа и древние легенды. М.: Himal, 1993.

становился совершенно непонятным, что отрицательно влияло на его восприятие.

Возможно, этот неторопливый процесс «естественного отбора» продолжался бы и поныне, если бы в XIX веке в него не ворвалась свежая струя, не перечеркнувшая, но обновившая старую традицию священных песнопений. Речь идет о вхождении в круг музыкальных повествований новых эпизодов из «Рамаяны», отличающихся от прежних образцов иным текстовым и мелодическим складом. К данному факту, заслуживающему внимания, мы вернемся, предварительно осветив связанные с ним события.

В середине XIX века в культурной жизни страны произошло знаменательное событие – вышла в свет «Рамаяна», переведенная на непальский язык. Но это был не просто перевод с санскрита древнего индийского эпоса. По сути, это было авторское произведение непальского поэта Бханубхакты Ачарья (1814–1869), создавшего на известной эпической основе свою оригинальную поэму, состоящую из семи глав. Благодаря всем понятному языку, стилю изложения и образам героев, близких менталитету непальского общества, это сакрально-поэтическое произведение практически сразу стало всенародным.

Немалую роль в том числе сыграло и то, что некоторые персонажи и места действия этого древнего эпоса имели связь с землей Непала. Полагают, что Сита, супруга Рамы, во время своего изгнания жила в окрестностях Лумбини в местечке Бхайсалотан (позже переименованном в Вальмики-нагар, по имени мудреца, создавшего «Рамаяну»). Здесь она и растила своих сыновей Лаву и Кушу (именуемых в Непале Лохари и Кушари), которых коренные жители этих мест – чепанги и кусунды – считают основателями своих родов¹.

Особенность «Рамаяны» Ачарья заключается в том, что каждая из ее семи глав состоит из множества небольших частей, и настолько образно-поэтичных, что ко многим из них довольно быстро стали появляться мелодии, причем как в профессиональной, так и в народной среде. В связи с чем постепенно начал складываться и специальный ритуал чтения этого поэтического эпоса, а вернее, своеобразный вид музыкально-повествовательного представления обновленного варианта древнего священного текста, теперь уже «урбанистический». Собственно, традиция «домашнего» чтения «Рамаяны» существовала и ранее, но она

¹ Шрестха К.П. Непальские легенды и традиционные праздники в контексте истории. С. 169–170.

носила весьма скромный характер и практиковалась в довольно узких индуистских кругах. С нарастанием же все большего количества музыкального материала, основанного непосредственно на новых рамайновских текстах, она стала обретать новые формы, где практически на равных «чтение» перемежается с «пением».

Обычно такие ритуальные собрания проходят в определенные дни и часы, чаще в вечерние, в частных домах, куда приглашаются родственники, соседи и другие знакомые, у которых можно будет собраться в следующий раз. Каждый приносит с собой цветы или фрукты, либо какие-то кулинарные изделия, которые в завершение будут розданы хозяйкой дома всем присутствующим на листьях (вместо тарелок). Все рассаживаются на пол, устланный коврами или какой-то плотной материей. Специально отведенное место занимает главный чтец, а подле него размещаются музыканты: как правило, это певец, аккомпанирующий себе на переносном гармоние (тип клавишной фисгармонии), и поддерживающий его исполнитель на ударном инструменте.

Ритуальное «общение» с этим священным текстом начинается со вступительного, хорошо известного всем *бхаджана* (религиозной песни), который вместе с певцом поют и все присутствующие. Затем сам главный чтец (обычно это брахман) исполняет несколько коротких молитвенных песнопений и только после этого он открывает «Рамаяну» на должном для сегодняшнего дня месте. Далее последует попеременное зачитывание и пропевание отдельных поэтических фрагментов из этой книги, но в пределах лишь нескольких частей какой-то одной главы. Надлежит подчеркнуть, что у этой обновленной городской или «домашней» традиции нет какого-то четкого порядка проведения; многое зависит от главного чтеца, являющегося в одном лице и чтецом, и певцом, и проповедником. Он может остановиться на толковании скрытого смысла, заложенного в одной из зачитанных им фраз, и даже провести какие-то параллели с нынешним временем, указывая на извечную череду сменяющихся проблем и преодолений, на непреходящие высокодуховные ценности. Начав свои размышления над каким-то значимым изречением в книге, он непременно (как бы неожиданно!) найдет подтверждение своим мыслям в строках другого фрагмента поэмы... Словом, подобная манера читать текст «Рамаяны» одновременно с его интерпретацией приводит к живому общению с эпосом, делая его близким людским чаюньям. А предоставление возможности певцу и всем присутствующим в нужные моменты исполнять отдельные части поэмы в их песенном варианте – согласно

давной традиции – насыщает ритуальное чтение дополнительными эмоциями¹.

Показательно, что та же старейшая певческая традиция, известная как *балун*, дала определение и музыкальным сочинениям на поэтические тексты из новой «Рамаяны» – их стали называть *балун-бхаджаны*. Вплетаемые в общую повествовательную канву они благодаря своим средствам выразительности особым образом привлекают внимание к отдельно взятым эпизодам, усиливают их смысл, обостряют восприятие. Наряду с ними в это же ритуальное действие включаются и другого типа *бхаджаны*. Они носят характер «славицы богам» благодаря постоянно повторяющимся их именам и словам: «Харе-Ом! Харе, Харе!...», «Сита-Рам...», «Шри Рам, джае Рам, джае-джае Рам...» и т.п., в связи с чем их так и называют *нама-бхаджаны*. Используются они в качестве своеобразных интерлюдий между композиционными разделами действия, но отнюдь не являются ничего не значащими «вставными номерами». Их назначение определяется понятием *сандхи*, типичным для традиционного непальского и индийского драматургического развития (что, по сути, и лежит в основе данного музыкально-повествовательного ритуала), в котором непременно должны звучать «переходные» или «соединительные» музыкальные произведения/миниатюры, способные в одних случаях усилить, в других – смягчить эмоциональный настрой аудитории². Соответственно тому приглашенные певцы, как правило, исполняющие такого рода бхаджаны, всегда с особым вниманием подходили к их выбору. Могу сказать, что по своей мелодике это были одни из самых выразительных религиозных песен, которые мне когда-либо доводилось слышать. В нотном примере приводится *бхаджан*, состоящий из пяти частей, которые по усмотрению певца могут исполняться выборочно (поскольку там есть и строки, прославляющие Кришну), а также в любом порядке и с неоднократным повтором отдельных из них.

¹ Данные наблюдения, представленные здесь в обобщенном виде, были сделаны мною во время посещения нескольких ритуальных чтений «Рамаяны» в разных домах Катманду, куда я попадала по приглашению их хозяев. Одно из таких ритуальных собраний в марте 1982 года вместе со мной посетила и известный искусствовед Инна Федоровна Муриан, находившаяся в Непале в кратковременной командировке с целью изучения архитектуры и скульптуры этой страны.

² См.: *Морозова Т.Е.* Многоаспектность изучения индийских музыкальных традиций: проблемы и перспективы // Индийские исследования в странах СНГ. Материалы научной конференции / Под ред. Е.Ю. Ваниной, Е.Ю. Карачковой, А.А. Устенко. М.: Институт востоковедения РАН, 2007. С. 129.

Пример 12. Бхаджан «Сита–Рам»; рага Малкхош, тал Нергуна

I

Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram; Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram,
Rad-he Shyam Rad-he Shyam Rad-he Shyam Rad-he Shyam; Rad-he Shyam Rad-he Shyam Rad-he Shyam Rad-he Shyam.

II

Go - vin - da ha-re Go - pa - la ha - re; Go - vin - da ha-re Go - pa - la ha - re;
ja - e ke sa - bu Ma - dha-bu Shya - ma ha - re; ja - e jay Ma-dhu Su - dha - na Shya - ma ha - re.

III

Shri Ram ja - e Ram ja - e ja - e Ram; Shri Ram ja - e Ram ja - e ja - e Ram;
Ja - e Ram ja - e Ram, ja - e ja - e Ram; Ja - e Ram ja - e Ram, ja - e ja - e Ram.

IV

ha-re Ram ha-re Ra-ma, ha-re Ram ha-re Ra-ma; Ra-ma Ra-ma ha-re ha-re, ha - re Kri-shna ha - re Kri-shna;
Kri-shna Kri-shna ha - re ha - re, Kri-shna Kri-shna ha - re ha - re; Ha-re Ram ha-re Ra-ma, ha-re Ram ha-re Ra-ma!

V

Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram, Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram;
Si - ta Ra-ma Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram; Si - ta Ram Si - ta Ram Si - ta Ram Shri Ram!

Известный непальский певец Нараян Просад Упадхья, с голоса которого был записан мною вышеприведенный *нама-бхаджан*, пояснил, что в первоначальном виде (применительно к чтению «Рамаяны») он не содержал строк о Кришне. Но попав в круг народных песнопений, *балун*,

где помимо рамайновских эпизодов традиционно исполнялись и отрывки из эпоса «Кришна-чаритра», он сразу же обогатился музыкально-поэтическими строками «во славу Кришны», что затем уже было принято и профессиональными певцами, хотя, разумеется, «в более усложненном варианте». И это лишь один из многих типичных примеров творческой народно-профессиональной взаимосвязанности.

Активное развитие в условиях городской жизни этого музыкально-повествовательного ритуала способствовало созданию профессиональными музыкантами немалого количества программных вокальных сочинений, которые сразу же попадали в народную среду. Так же как и рожденные в народе наиболее благозвучные песни на новые рамайновские тексты с не меньшей быстротой распространялись по окружающим их городским и сельским местностям. Далее с возрастанием их популярности и сопутствующей тому вариативности они обретали некие общие характерные черты, становясь, как отмечалось выше, особым жанром, именуемым *балун-бхаджан*. Вместе с *нама-бхаджанами* они логично вписывались в старейшие формы группового музыкально-повествовательного представления священных текстов, обогащая и оживляя их прежде размеренное ритуальное течение. Более того, они начинали звучать и во многих других районах, ранее не знакомых с этой традицией, причем нередко даже без каких-либо музыкальных инструментов, а только под хлопки окружающих. Таким образом, постепенно от западных районов Средних Гималаев (то есть от прежних мест основного бытования) их распространенность протянулась до самых южных округов страны.

Наконец, обоюдные плоды этого народно-профессионального песенного творчества с особенной яркостью проявились в одном из праздничных фестивалей, практически полностью построенном на «Рамаяне». Речь идет о древнейшем «календарном» празднике, знаменующем конец весны и начало лета, отмечаемом на девятые лунные сутки месяца *чаитра* (март–апрель). Центральным объектом поклонения здесь является Рама, поскольку этот религиозный праздник традиционно связывается с днем его рождения, что и отражено в самом названии – *Рам-навами*. Помимо богослужбной *пуджи* и прочих специально проводимых в его честь ритуалов на разных сценических площадках к всеобщему удовольствию зрителей разыгрываются разные эпизоды из «Рамаяны». Однако самыми впечатляющими и объединяющими являются общие песнопения, включающие наиболее известные и полюбившиеся всем *балун-* и *нама-бхаджаны*, которые исполняются и воспринимаются в эти священные вечерне-ночные часы как ритуально-музыкальное подношение любимому богу в виде посвященных ему *рама-бхаджанов*. Именно так, а не иначе,

их называют в этот праздник, обогатившийся всего лишь полтора века назад этой новой по форме и содержанию певческой традицией, ставшей сильным эмоционально завершающим актом большого религиозного праздника.

При изучении истории обнаруживается, что в Непале традиция чтения священных писаний не ограничивалась только лишь «Рамаяной». Вот уже чуть более четырех столетий люди обращаются к древним сказаниям, изложенным в книге «Свастхани», чтению которой также, хотя и в меньшей степени, сопутствуют определенные ритуалы, в том числе музыкальные. Мифы и легенды, помещенные в ней, бытовали в Непале с древних времен. В единую книгу они были собраны благодаря стараниям Джаянтадевы (в конце XVI века), который изложил их на санскрите, но неварским письмом. Вскоре переводы этой книги появились на языке невари, а позже на майтхили и непальском¹. Культ богини Свастхани широко распространен по всему Непалу; полагают, что она занимает центральное место в мироздании, о чем свидетельствует ее имя, в переводе означающее «Богиня Своего места»². Потому священной полагается и сама эта книга. Весьма популярной она стала уже с конца XVI – начала XVII века, а с недавних пор благодаря постоянному переизданию на разных языках стала практически «настойной» священной книгой, которую можно найти во многих домах жителей страны, и нередко рядом со столь же почитаемой эпической «Рамаяной».

¹ На русском языке повествования «Свастхани» были представлены в виде краткого пересказа современным непальским исследователем Кришной Пракашем Шрестхой, который также написал развернутое предисловие специально для этого русского издания. См.: *Шрестха К.П.* Свастхани: Мифы и легенды Непала.

² В одном из храмов Катманду (в районе Танабахал) находится каменная скульптура Свастхани. Четырехрукая богиня сидит, скрестив ноги, на спине льва; в двух левых руках у нее щит и лотос, одной из правых рук она сжимает меч, другой – выражает знак милосердия (*варадамудра*). Там же, рядом с богиней на быке восседает сам Шива. Существует и другой вид изображения Свастхани (оба они описаны в посвященной ей книге), в котором она предстает как Шактидеви. Она находится в центре лотоса, а вокруг нее на восьми лепестках цветка размещаются восемь богинь, известных как «восемь праматерей» (*аштаматрика*). В этом облике у нее три глаза и четыре руки, в которых она держит щит, меч, лотос и трезубец (*Шрестха К.П.* Свастхани: Мифы и легенды Непала. С. 4–5).

Ритуальное чтение «Свастхани» приурочивается к многодневному религиозному празднику *Магха-пурнима*, отмечаемому непальцами и неварарами в зимний месяц *магха* (декабрь–январь). В эти дни обычно поклоняются Шиве, Вишну и многим другим великим богам, но один день отводится исключительно для поклонения богине Свастхани.

Значимым событием этого дня является мужской ритуальный танец *джала-пйакхан* («водное представление»), специально посвящаемый богине. На давнее зарождение ритуала указывают старинные национальные музыкальные инструменты, традиционно используемые для его сопровождения. Это две длинные прямые трубы – *понга*, несколько медных труб – *паинта*, одна из разновидностей флейты – *каха* и средней величины медные тарелки – *таха*. Голос флейты хотя и перекрывается гласными трубными звуками, но не заглушается полностью, и до окружающих доносится звучание очень краткой мелодии, укладывающейся буквально в два-три тона и повторяющейся бесчисленное количество раз. Однако эта монотонность не означает ее примитивности. В постоянном повторе этой краткой мелодической фразы – а точнее «кодовой интонации» – заложен совершенно конкретный смысл и способ воздействия на зрителей и окружающее пространство, в центре которого совершается ритуальное действие. Само же действие по своей необычности выходит за рамки чисто ритуального танца, превращаясь в настоящую «водную феерию».

Окруженный несколькими танцорами главный исполнитель – с длинными волосами и открытым до пояса торсом, увешанным разными символическими амулетами, – водружает себе на голову большой широкий *гхат* (глиняный горшок) с пробитыми в нем маленькими отверстиями, через которые на протяжении всего действия будет вытекать налитая в него вода. Поначалу, когда движения достаточно медленные и плавные, она льется на танцора тонкими струйками; но постепенно с нарастанием темпа и учащающимися поворотными движениями струи воды начинают подниматься, а при очень быстрых вращениях превращаются в сплошное «водяное полотно», парящее почти параллельно земле. Фактор этого фантастического визуального воздействия вкупе с бесконечно повторяющимися мелодическими интонациями создает особое сакрально-звуковое поле, вовлекающее в свое пространство всех оказавшихся внутри него.

Кроме того, сам ритуал и его атрибуты наполнены весьма значимой символикой. В качестве главного фигуранта выступает вращающийся *гхат* с безостановочно вытекающей из него водой, символизирующий «возбуждившееся» воплощение *шакти-свастхани*, царящее в круговороте

«трех сфер и четырнадцати миров» – как символ женского начала в сонме верховных богов Махамайа. Участие в ритуале только мужчин, прославляющих женскую энергию *шакти*, символизирует извечное взаимодействие мужского и женского начал в мироздании, и струящаяся из *гхата* вода ассоциируется с оплодотворяющей силой и с дарованным людям благом очищения и благословения. В этом также усматривается некоторая аналогия с тем, что с головы Шивы начинается исток реки Ганг. Но в принципе сам культ воды играет в этом празднике весомую роль, что проявляется в различных вариантах во многих ритуальных действиях.

В частности, в день, посвященный богине Свастхани, несмотря на любую погоду люди стараются искупаться в реке или в каком-то ином водоеме. Следуя сказаниям из одноименной священной книги, обращаться с молитвой к этой богине можно лишь «с чистым телом и светлой душой», как поступала Парвати, совершая омовение в священных водах реки, прежде чем просить у Свастхани дать ей в мужья самого Шиву.

Свято исполняется и другой ритуал, связанный с образным обожествлением воды посредством собственного изготовления своеобразного символа *шакти-свастхани*. Для этого опять же используется глиняный *гхат*, но иной конфигурации (высокий, с широким верхним отверстием). На его центральной окружности вычерчиваются восемь маленьких рисунков, символизирующих связь с водой и наделенных определенной символикой. Среди них зонтик (как символ власти), две скрещенные рыбки (символизирующие удачу), лотос (цветок богов), раковина (символ звука и водной стихии), калаш (медный котелок для воды, используемый во время религиозных обрядов) и другие. В этот *гхат* наливается вода, которая в данном случае олицетворяет *амриту* – эликсир жизни; сверху кладутся цветы и фрукты, знаменующие собой жизнь, рожденную из *амриты*, и затем все покрывается тонкой тканью, что означает священное таинство рождения. Это рукотворное сооружение, символизирующее женскую производительную силу *шакти-свастхани*, на все праздничные дни становится своеобразным алтарем, возле которого будут ежедневно проводиться скромные «домашние» *пуджи* и зачитываться мифологические повествования из Священной книги.

Перед началом чтения, по давно укоренившейся традиции, зажигается светильник и исполняется один из известных *бхаджанов*, настраивающий на благостное восприятие священного текста, повествующего о сотворении мира, о деяниях богов и даже о необычных судьбах простых жителей земли. Звучащие во время ритуального акта



Праздник в честь богини Свастхани

бхаджаны чаще всего сочинены на слова или темы, взятые из этой книги, и посвящены непосредственно самой Свастхани. Все они достаточно мелодичны, но один из них, сочиненный приблизительно в начале XVIII века, выделяется особенным благозвучием и поэтичностью. Это трехчастное произведение, созданное по всем правилам высокой классической музыки, всегда с благоговейной трепетностью исполняется всеми присутствующими и как истинно священное песнопение становится эмоционально-духовным проводником из мира «земного» в мир «божественный».

В силу особенной любви к этому *бхаджану* его нередко исполняют и в начале, и в завершение всего ритуального чтения, а другие *бхаджаны* поют между отдельными частями этой книги, наподобие *сандхи* во время чтения «Рамаяны», то есть «соединительных» музыкальных интерлюдий. Как по музыкальному материалу, так и по тематически богатому содержанию ритуал чтения «Свастхани» привлекает к себе внимание людей разных религиозных направленностей, но равно верующих во всеобъемлющую силу Свастхани–Шактидэви, восходящую к культуре восьми праматерей, олицетворяющих женское начало верховных богов, деяниям которых также уделяется немало места в священной книге. Все это, перекликающееся с множеством местных поверий (сохраняемых на семейно-родовом уровне), вызывает живой интерес у людей и способствует расширению круга приверженцев этого ритуального чтения, приходящегося на дни *Магха-пурнимы*.

Пример 13. Свастхани бхаджан. Магха-пурнима

I sthai
Медленно

Shri Sva - stha - ni U - dha - ra - ni he Par - me - shva - ri
tu - ma - ri ja - ga - gu - na dha - ma. Shri dha - ma.

II antara

A - di An - ta ko - hi na - hi pa - ve
sa - ba gha - ta me bi - sa - ra - ma. - ra - ma. Shri
Sva - stha - ni U - dha - ra - ni he Par - me - shva - ri
tu - ma - ri ja - ga - gu - na dha - ma. Shri dha - ma.

III sanchari

Ma - gha ma - sa - me ma - hi - ma tu - ma - ri
dha - na dha - ro Shi - va Ra - ma.

A - di An - ta ko - hi na - hi pa - ve

sa - ba gha - ta me bi - sa - ra - ma. -ra - ma. Shri

Sva - stha - ni U - dha - ra - ni he Par - me - shva - ri

tu - ma - ri ja - ga - gu - na dha - ma. Shri dha - ma.

Знаменательно, что в этот религиозный праздник можно откровенно поклоняться многим божествам и не следовать каким-то единым правилам (которых практически нет), например принимать пищу только вечером, после ритуального чтения книги, которую по этой причине даже называют *братакхота* («голодная поэма»). Наконец, к характеристике этого зимнего праздника можно добавить, что он один из тех (типичнейших для страны), которые по сути своей являются «собирательными», образованными в результате обобщения нескольких локальных традиций, и это всегда служило наиболее весомым фактором в пользу постепенного принятия праздника все бóльшим числом жителей Непала.

ПЕСЕННО-ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ РИТУАЛЫ И ТРАДИЦИИ РЕЛИГИОЗНЫХ ПРАЗДНИКОВ

Данная глава заключает в себе довольно обширный и весьма разнообразный материал, посвященный празднично-религиозным музыкальным ритуалам. При всей оригинальности каждого ритуального акта всем им свойственно возникающее при их отправлении единение исполнительского воспроизведения и зрительского восприятия. Активное реагирование окружающих практически всегда провоцирует их соучастие в ритуале в виде подпевания, ритмичных хлопков, пританцовывания или непосредственного включения в само действие. Очевидно, эта способность «активного сопереживания», направленного на прославление божеств, породила и немалое количество песенно-танцевальных ритуалов, по сути, изначально предполагающих вовлечение в них всех желающих. Это объединяло и приводило к стиранию граней между разными верованиями, чему также способствовало и поклонение одним и тем же богам, однако нередко фигурирующим под разными именами, с иными чертами характера и другим кругом деяний. Искренняя отдача музыкально-ритуальному действию чаще всего приводила к преобразованию его в праздничное гуляние, в чем никогда не было и тени чего-то кошунственного, напротив, это с еще большей силой отражало веру в богов и ниспосланное ими благословение.

Еще один аспект, немаловажный для раскрытия этой темы, связан с Индией и заключается в том, что многие непальские религиозные праздники имеют общие корни с индийскими и, соответственно, обладают чертами определенной схожести. Однако чаще всего они достаточно различаются порядком проведения, вплетением в программную канву легенд и божеств из своей мифологии и, разумеется, своими музыкальными традициями.

К их числу, безусловно, относится отмечаемый в обеих странах пятидневный праздник *Дивали*, или *Дипавали*, как он называется на непальском языке, так же как исторически его первым и ныне действующим названием является *Тихар* (буквально «празднование»). Этот яркий праздник является весьма значимым как для жителей Индии, так и Непала, и без его упоминания невозможно было представить общую картину знаменательных традиционных непальских торжеств, приведенных в начале этой книги. Но далеко не все из его богатого

содержания было раскрыто в том первом представлении общего плана, и в данном случае мы возвращаемся к этому празднику, чтобы подробнее осветить его музыкальные традиции, остановиться на отдельных интересных деталях и отчасти провести некоторый сравнительный анализ.

Главное, что объединяет непальский вариант праздника с индийским, это то, что оба они являются «праздником огней», или точнее в переводе «гирляндой огней» (*Дипавали*). Свет, особенно в темное время суток, должен исходить отовсюду, от самых разных источников – от старинных масляных светильников, глиняных лампад, свечей и пр. до современных разноцветных гирлянд из электрических лампочек. Причем освещены должны быть и дома, и улицы, поскольку огонь – основной символ и индийского, и непальского праздника. Однако на этом практически заканчивается их сходство, а в остальном, скорее, отмечаются их различия, касающиеся как истории возникновения, так и дальнейших традиций его проведения, которые уже были описаны в первом разделе этой книги. Здесь же мы сосредоточим внимание конкретно на музыкальном материале, являющемся, пожалуй, самым существенным отличием индийского и непальского праздников.

Это традиционные непальские песнопения, которые начинаются с вечера третьего дня *Тихара* и продолжаются по вечерам четвертого и пятого, заключительного дня. Речь идет о песнях «благословения» – *дэуси* и *бхайло*, которые исполняются в основном небольшими группами молодых людей, шествующих от дома к дому, а хозяева в знак признательности вознаграждают их своими подношениями. Этот музыкально-религиозный ритуал, зародившийся еще до нашей эры в эпоху правления Киратов, именуется *бхайло* (от киратского *пхайло*), что означает «помощь», или «помогли!», напоминая таким образом о спасении от смерти – с помощью зажженных повсюду огней – киратского царя Бали-ханга, прозванного Деусирэ («Святым царем») за его предсказательные способности. Соответственно и эти «священные» ритуальные песни (с частым использованием слов *бхайло*, *тихар* и особенно *дэусирэ*) стали именоваться *дэуси*. Со временем, когда *Тихар* (*Дипавали*) дополнился еще одним культом поклонения – богиней богатства и благополучия Лакшми, параллельно с *дэуси* начали исполняться и песни в ее честь. Называли их не иначе как *бхайло*, поскольку они пелись во время традиционного ритуала с тем же названием, и само это слово по-прежнему оставалось ключевым, наряду со словом *тихар*; только теперь вместо имени царя Деусирэ в них звучало имя богини Лакшми. Более того, для многих эта богиня процветания стала главной и в самом этом празднике.

По своей мелодике и структуре песни *дэуси* и *бхайло* достаточно разные. У *бхайло* более плавное мелодическое движение, основанное на шестидольном ритме и неторопливом темпе. Строение песен куплетное, с множеством поэтических вариантов, но с неизменным акцентом на основное назначение песни – прославление богини, что выражается в частом использовании словосочетания *Лакшми-пуджа*.

Пример 14. *Бхайло. Тухар*

Ha - ti yo - go bar - li li - pe ko
La - kshi - mi pu - ja ga - re ko,
ye a - un - si ba - ra
ga - i - ko ti - har bhai - lo.

В связи с довольно простой ритмикой и мягким характером этих песен барабан здесь используется исключительно для поддержки поющих, не претендуя на важность своего присутствия, чего никак нельзя сказать о его роли в песнях *дэуси*.

По сравнению с песнями *бхайло*, в основе *дэуси* лежит достаточно замысловатая ритмика, соблюдение которой практически невозможно без помощи ударных инструментов. Обычно это бывает любой из наиболее популярных в данной местности барабан, чаще всего *мадал* или *дхол* (среднего размера, двухсторонние, поддерживаемые ремнем, накинутым на шею) и иногда еще маленькие бронзовые тарелочки. Ритмическая сложность усугубляется тем, что исполнение изначально предполагает переключку солиста с хором. То есть на основе жесткого четырех- или восьмидольного ритма в начале каждого такта, при поддержке ударных, хор пропевает (а в каких-то случаях почти что скандирует) слово *Деусирэ*, и солист мгновенно выдает свою ответную мелодическую реплику – все это в пределах одного такта, которых по четыре в каждом куплете.

Таких куплетов, состоящих из четырех фраз, может быть множество, и потому, кроме обязательного слуха и голоса, солист должен обладать еще и незаурядной памятью, чтобы помнить весьма объемный песенный текст. В разных районах, как правило, вырабатываются свои текстовые варианты и исполнительские приемы песен *дэуси*. Например, хор может не ограничиваться лишь ритмико-звуковыми восклицаниями *Дэусирэ!* и петь вместе с солистом какие-то фразы из куплетов, а мелодика реплик солиста может как неоднократно повторяться, так и варьироваться, однако в рамках традиционных интонаций и ритмики. Один из известных вариантов *дэуси* приводится в нотной записи.

Пример 15. *Дэуси. Тихар*

The musical score is divided into two systems. Each system has three staves: 'соло' (solo), 'хор' (chorus), and 'ударные' (drums). The top system shows the first two phrases of the song. The solo part has lyrics 'Ye bha - na me - ra, bhai de - u - si re.' The chorus part has lyrics 'De - u - si - re, de - u - si - re.' The drum part consists of a rhythmic pattern of 'x' marks. The bottom system shows the second two phrases. The solo part has lyrics 'ye bha - na me - ra, bhai de - u - si re!' The chorus part has lyrics 'de - u - si - re, de - u - si - re!' The drum part continues with the same rhythmic pattern.

Сам процесс переходов от дома к дому этих песенных групп весьма зажигательный, и многое в нем происходит спонтанно, предоставляя свободу для импровизации, что сделало его особенно притягательным для широкого круга людей. Однако это способствовало и неоднозначному к нему отношению. В горах, например, в ритуальных действиях *бхайло* и поныне принимают участие даже старцы, в то время как в отдельных городах, в частности в Катманду, люди старшего поколения с некоторых пор перестали участвовать в подобных мероприятиях, полагая, что это стало уделом молодежи, которая, по их мнению, увлекаясь «вольной интерпретацией» этого ритуального акта, забывает о заложенных в нем

благочестивых намерениях. Но все же у данного ритуала слишком глубокие корни, чтобы он мог просто так игнорироваться либо вовсе исчезнуть. Подтверждением если не развития, то сохранения этой старой, доброй традиции стало все более частое вовлечение детей в праздничное музыкально-ритуальное действо с исполнением и песен *дэуси*, и песен *бхайло* – весьма поощряемое их родителями! Возможно, это происходит не только во имя соблюдения чистоты и праведности конкретного ритуала, но и – вольно или невольно – ради передачи из поколения в поколение духовных ценностей, исходящих из глубины веков.

Последнее высказывание можно отнести к непальским традициям в принципе, поскольку в здешних краях наблюдается не просто какое бы то ни было «отношение» к традициям, а их осязаемое присутствие в реальной жизни людей, со всеми преобразованиями, диктуемыми временем. Иначе, как можно объяснить столь долгое существование еще одной из многих известных традиций, ведущих начало от древних киратских ритуалов, а именно – песенно-танцевальной *чанди-пурника*, исполняемой в первый день полнолуния (*пурнима*) весеннего месяца *байшак*.

Этот ритуальный танец (хотя ныне во многом модернизированный) с незапамятных времен входил в обрядовое действо *пурника*, совершаемое в горных районах Восточного Непала (в частности в зоне Кози, у народностей рай и лимбу). Энергичными плясовыми движениями и громким пением люди отгоняли злых духов от земли-кормилицы, призывая на помощь божественную силу богини-матери. По сути, этот ритуал перекликался с индуистской *пуджей* в честь богини Дурги, во время которой она прославлялась как Чанди (Чандавати, то есть «Неистовая»), что впоследствии отразилось и в названии этого культового танца. Согласно традиции, люди во дворах своих домов либо в специально отведенном месте помещали раскаленные угли в глиняный горшок или железный чан, воспринимавшийся символическим вместилищем неимоверной энергии богини, и под соответствующую молитвенную рецитацию исходящий из него жар «обращался» в необходимую людям защитную сверхсилу.

Хотя сегодня трудно судить о подлинных правилах выполнения этого древнего ритуала, но у него есть аналоги (не абсолютные, но схожие по смыслу и исполнению), известные не только в Непале, но и в Индии, причем относящиеся еще к временам протоиндийской цивилизации. Обращаясь к материалам этого древнего периода, А. М. Дубянский отмечал, что «культура и религия современных дравидов сохранила немало архаичных черт, унаследованных от своих далеких предков, имеющих явно неарийское происхождение», и в качестве основного по-прежнему «признается отчетливый акцент на идее плодородия, связанный с культом женского

производительного начала»¹. Основываясь на исследованиях этого известного индолога удалось провести параллели между культовыми обрядами той отдаленной эпохи, отправляемыми в честь «харапской богини, далекой предшественницы Кали-Дурги», и во многом схожими с ними древнекиратскими обрядами, посвящаемыми Дурге-Чандавати (Неистовой), проводимыми по сей день в горных районах Восточного Непала. В частности, по южноиндийской традиции люди, веровавшие в чудодейственность подобных ритуалов, сначала так же с помощью горящих углей раскаливали, то есть «возбуждали» глиняный сосуд, олицетворяющий энергетический потенциал богини, а потом, чтобы «направить присущую ей энергию в благодатное русло» (дабы она не обернулась пагубной силой), начинали умиротворять и охлаждать возбужденную божественную энергию (заклученную в раскаленном сосуде), поднося к ней горшки с холодной водой и молоком².

Далее (возвращаясь уже к непальской традиции) после окончания этого ритуала все выходят на улицу и под мерные удары большого барабана *дох* и звон бронзовых тарелочек *джхьямта* включаются в общую песенно-танцевальную *чанди-пурнику*, которая является продолжением ритуального действия, равно как его эмоционально насыщенным завершающим актом.

Здесь в качестве весьма важного или показательного момента следует отметить, что сам этот священный танец далеко не всеми местными жителями воспринимается причастным только к выше описанному ритуалу. Трудно установить, как и когда этот песенно-танцевальный *чанди* в горных районах Восточного Непала стал признаваться традиционным и для исполнения его в первый день *Будда-джаянти* – недельного празднования в честь дня рождения Будды, то есть в весьма знаменательный день весеннего буддийского торжества, в тот самый первый день полнолуния – *пурнима*, месяца *байшак*. Оттого и праздничное действие этой ночи также именуется *байшак-пурнима*, и приобщение к нему подобного ритуального танца совсем не удивительно, если учесть, что для проведения этого буддийского праздничного дня в Непале самым главным является насыщенность его яркими красочными церемониями, проходящими с положительным энергетическим настроением. А это согласуется с темпераментным танцем *чанди-пурника*, тем более, что поклонение богине Дурге – в разных ее ипостасях – издавна входило в ритуалы тибетских буддистов.

¹ Дубянский А.М. Протоиндийская религия // Древо индуизма. М.: Восточная литература, 1999. С. 24–25.

² Там же. С. 37.

Если же продолжить эту своеобразную цепочку сплетения разных верований, то невозможно упускать из вида, что у индусов Дурга одна из самых почитаемых богинь, из плеяды разных ипостасей божественных супруг бога Шивы, и, соответственно, для приверженцев индуизма данный музыкальный ритуал оказывается далеко не чуждым. Не говоря уже о том, что в характере его исполнения ощущается присутствие некоей «завлекающей силы»... Недаром на каком-то этапе разные религиозные верования в согласии с эмоциональным настроем людей нашли концентрированное выражение в этом едином песенно-танцевальном действе. То есть, по существу, он объединяет верующих трех религиозных направлений: а) приверженцев древних киратских культовых ритуалов, к числу которых относилась *пурника*, совершаемая с громким пением и бравурной пляской для изгнания злых духов; б) индуистов, обращающихся к богине Дурге – в ипостаси Чанди, чтобы она направила свои силы на защиту от зла и бедствий; в) буддистов, отмечающих в это же время день рождения Будды и с удовольствием присоединяющихся к общему празднично-музыкальному действу этой ночи. К тому же поскольку Дурга с давних пор почиталась тибетскими буддистами и как воинственная, красная богиня Ваджраварахи, танцующая с копьем-трезубцем над поверженным злом, – что совпадает и с индуистской ипостасью Дурги как Чанди, и с изначальной «защитной» идеей киратского ритуала, – то нет ничего противоречивого и в участии буддистов в этом танцевальном ритуале.



Воинственная красная богиня Ваджраварахи, танцующая с копьем-трезубцем

Современная форма *чанди-пурники* сложилась, по всей вероятности, из традиционной песенной основы и комбинирования прошлых танцевально-ритуальных движений и ходов, состоящих из многочисленных перестроений. Под ритмичное звучание большого двухстороннего барабана *дхол* и бронзовых тарелочек *джхьямта* участники начинают движение в одну линию (поочередно один за другим: мужчина, женщина и т.д.), потом образуют круг, затем перестраиваются в два параллельных ряда и, наконец, разбиваются по парам, продолжая формировать очередные линии построения. При этом они все время пританцовывают и постоянно выполняют совсем несложные движения руками, которые, однако, из-за бесконечных переходов далеко не всем кажутся простыми. Поэтому более опытные участники (которые в основном также и поют), выполняя в ритуале функцию ведущих, становятся по краям цепочек, а менее опытные – в середину, чтобы быстро подстроиться, не нарушая общего порядка движения. К равным участникам причисляются и те из окружающих, кто не танцует, но весьма активно поет, что немаловажно при отсутствии аккомпанирующего инструмента, ведущего мелодическую линию, и обильном песенном материале, являющемся музыкально-поэтической основой данного действия.

Песенная мелодика *чанди* имеет трехчастную строфическую форму, где каждая часть состоит из двух предложений (по два 8-дольных такта с акцентами на первую и пятую доли). Мелодическая линия характеризуется своеобразным «перетеканием» отдельных мелодических фраз из одной части в другую. А именно: второй и четвертый такты из первой части идентичны второму такту из четвертой части, а первое предложение (то есть два первых такта) второй части полностью совпадает с последним предложением (то есть с третьим и четвертым тактами) из третьей части. Однако после исполнения всех многочисленных построений в качестве завершения, то есть при полном окончании действия, используется иной мелодический материал. Обычно он повторяется многократно, до тех пор, пока не будут выполнены все (и всеми) положенные заключительные танцевальные проходы.

Особенность данной мелодики заключается в том, что в основе ее лежит ангемитонная пентатоника (представленная в примере тонами: ре, ми, соль, ля, си). Но в заключительной двухтактной фразе («для окончания» действия) впервые используется фа диез, правда, в связке только с двумя нотами: ми и ре. При первом прослушивании мелодия кажется маловыразительной, однако при дальнейшем ее звучании она как будто затягивает в свои звуковые сети и не отпускает уже до самого окончания.

Пример 16. Чанди-пурника

Исполняется в честь богини Чанди (Дурги) и в первый день праздника
Будда-джаянти

The musical score consists of seven staves of music in 8/8 time. The first six staves are in G major, and the seventh staff is in D major and is labeled 'для окончания' (for the ending). The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests and ties. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Постепенно, по мере того как ритуальная *чанди-пурника* становилась всеобщим действием, превалирующим становилось и исполнение песенного текста на более-менее всем понятном общегосударственном непальском языке¹. При этом, по словам очевидцев, никого не смущает ни сильный акцент, идущий от местных языков (рай и лимбу), ни употребление отдельных слов и целых выражений из прежних текстов – все

¹ Непальский язык был признан государственным языком Непала с середины XVIII века вследствие объединения разрозненных княжеств в единое государство.

покрывается общим радостным настроением, возникающим из начального почитания богов и выливающимся практически в общее народное гулянье.

Это в характере и, можно сказать, в особенностях менталитета жителей Непала, столь же глубоко верующих, как и радующихся жизни. И мы найдем подтверждение тому во многих случаях; в частности, если переместимся с Востока страны в ее западную часть.



Песенно-игровая дэура-кхела в ночь Маха-Шиваратри

Здесь во многих районах уже давно стало традицией всеобщее исполнение ритуальной песенно-танцевальной *дэуры*, в которой принимают участие десятки мужчин и женщин разных возрастов и вероисповеданий. Это происходит на 14-й день темной половины *пхалгуна* (февраль–март) в течение священной ночи праздника *Махашиваратри*, или *Шива-ратри* («Ночь Шивы»), посвящаемого Шиве, чтобы, следуя давнему поверью, отогнать все болезни и печали. Примечательно, что в этом ритуальном действе традиционно (!) не используются никакие музыкальные инструменты, и, соответственно, темп и ритм здесь поддерживается только хлопками в ладоши. Возможно, когда-то они были основными в ритуале, а теперь стали главными составляющими в танцевальных движениях, очень простых и часто весьма произвольных.

Для исполнения *дэуры* люди объединяются в небольшие группы и начинают танцевать под собственные хлопки и пение. Песенных мелодий может быть несколько, но по существу это разные варианты одной или двух из них, базирующихся на одинаковом ритме. Его основу составляет четырехдольный цикл, где каждая доля дробится на три метрические единицы. Что касается текста песен, то здесь проявляется полная свобода творчества; участники разных групп вольны использовать любые темы – от религиозных (отвечающих празднику), до обыденных, житейских. В результате наряду с давно известными текстами звучат и новые, появляющиеся в зависимости от обстоятельств, фантазии и способностей запевал, имеющихся в каждой группе (в дальнейшем, как и заведено, наиболее удачные поэтические варианты запоминаются и имеют шанс закрепиться надолго). По ходу развития этого музыкально-танцевального действия люди движутся от своих начальных мест сбора по направлению к главной улице или площади, где сходятся разные группы участников, и между ними спонтанно возникает обмен музыкальными репликами, либо что-то вроде соревнования – кто кого «перетанцует» и «перепеет». Подобная непрерываемая переключка между группами – при использовании разных мелодий – становится возможной именно благодаря объединяющему всех единому ритму.

В результате песенно-ритмичный танец *дэура*, исполняемый вначале как ритуальный, постепенно перерастает (сменяя и тематику) в своеобразное игровое действие, получившее в народе название *дэура-кхела* (в переводе *кхела* – игра). Но это отнюдь не противоречит изначальному назначению ритуала – «отогнать все болезни и печали», и его веселое праздничное завершение лишь подчеркивает веру людей в победу над злом. Кроме того, что столь же важно, веселясь и танцуя в эту священную ночь (*ратри*), люди прославляют Шиву в одной из самых значимых его ипостасей как бога танца Натараджа, выражающего своим космическим танцем радость созидания (в отличие от его иного состояния, когда он выступает как бог-разрушитель). В подобном проведении этой священной ночи активное участие принимают люди разных верований и поколений, поэтому в устоявшуюся форму постоянно вливаются свежие творческие струи, способствующие долговому существованию этой песенно-танцевальной традиции, обогащаемой и обновляемой согласно времени. Приводим две наиболее популярные мелодические версии *дэуры*.

Пример 17. *Дэура (первый вариант). Шива-ратри*



Пример 18. *Дэура (второй вариант). Шива-ратри*



Разумеется, данная традиция не единственная, связанная с проведением этой священной ночи. Но она обращает на себя внимание своей колоритностью, долгим существованием и, главное, полной отдачей местных жителей этому празднично-религиозному действу, переходящему в веселую *кхела*. Последнее несмотря на оригинальность проведения, в принципе, относится к достаточно типичным явлениям в этой стране, с чем мы уже неоднократно сталкивались при знакомстве с другими подобного рода праздничными событиями. К ним также можно причислить и традиционные народные гулянья в праздник Лошар, проходящий в месяц *пхалгун* (февраль–март) в Кхумбу, Хеламбу и других северных регионах Непала среди людей, говорящих на тибето-бирманских языках.

В той же связи следует назвать и значительно больший по масштабу программно-насыщенный праздник *Кришнастами*, или *Кришна-джаянти* (в честь дня рождения Кришны), охватывающий практически все языковые и религиозно-конфессиональные слои населения. Он отмечается на 8-й день темной половины месяца *бхадра* (август–сентябрь). Во время его празднования, кроме особо торжественной *пуджи* и других специальных ритуальных церемоний, проводимых в посвященных Кришне храмах Патана и Катманду, значительное место занимают и не менее впечатляющие народные музыкально-ритуальные действия, идущие от древних традиций поклонения Кришне. Из всех его божественных ипостасей, известных из мифологии, в народной среде он всегда был наиболее привлекательным в облике юного бога-пастуха Говинды (когда он жил среди людей и односельчане веселились и танцевали под звуки его чарующей флейты). Верные давней традиции, люди и теперь танцуют и поют, прославляя в этот праздничный день любимого бога, и это веселье длится до глубокой ночи, переходя в массовое гулянье.

С этим праздником и с обилием звучащих во славу Кришны песен, сопровождаемых танцами, может соперничать, пожалуй, только другой также посвящаемый Кришне весенний праздник – *Холи*. Он отмечается с восьмого дня светлой половины *пхалгуна* (февраля–марта) до дня

полнолуния. Выше уже отмечалось, что многие непальские праздники имеют общие корни с подобными индийскими торжествами, хотя это не означает единообразия в их проведении, но и не исключает определенную схожесть. Последнее как раз относится к данному празднику, основанному на мифических сказаниях о любовных перипетиях пастушки Радхи и юного бога Кришны, живших в далекие времена во Вриндаване (в окрестностях города Матхуры на севере Индии), где и зародился этот веселый весенний *Холи*.

Особенно впечатляет, что в числе общих традиций (наряду с играми, обсыпанием друг друга разноцветными порошками, обливанием подкрашенной водой и т.д.) оказались и многие песни, привнесенные, по всей вероятности, индийскими переселенцами, по большей части ближайшими соседями – бенгальцами. Этот вывод был сделан на основании изучения мною бенгальского фольклора в течение шестилетнего проживания на северо-востоке Индии (конкретно в Бенгалии), перед приездом в Непал. На непальском празднике Холи я услышала знакомые песни, но на смешанном бенгальском и непальском языках. Главными здесь были одинаковые для обеих сторон «ключевые слова»: *холи*, *кхела* (игра), *баниши* или *банси* (*бансури*, то есть флейта), *баниши баджана* (играть на флейте) и, разумеется, одно из самых часто используемых в песнях *холи* имен Кришны – Канаи (Канхая). Любопытно, что и в качестве основного аккомпанирующего инструмента в обеих странах чаще всего используется двухсторонний, средней величины барабан *дхол*. В отличие от большого *дхола*, который устанавливается вертикально на земле (его используют во время ритуального танца *чанди-пурника*, описанного выше), средний *дхол* весьма удобен именно тем, что его носят на ремне, накинутом на шею, и музыкант отбивает ритм с двух сторон барабана. При этом он может, слегка пританцовывая, находиться в кругу поющих и танцующих.

В данном случае это немаловажно, поскольку песни *холи* (*холи-ган*), как правило, базируются на смешанном ритме; и поскольку в этом песенно-танцевальном веселье принимают участие все желающие без ограничения, то практически ведущим является барабанщик (*баджавала*), задающий нужный темп и ритм. Однако не следует умалять значение и нередко используемого (в основном в тераях) большого бубна *дампу*, один вид которого и «ловкая» мастерская игра на нем создают приподнятое настроение, не говоря уже о его прямом назначении поддерживать нужный ритм.

Наиболее популярным для песен *холи* является 7-дольный ритм (или он же как удвоенный 14-дольный), на котором может строиться целиком

вся песня, но чаще только ее вступительная часть как основная, используемая в дальнейшем в качестве рефрена. Другие части могут основываться попеременно на 6-дольном и 4–8-дольных ритмах. Сразу следует оговориться, что подобная сменяемость ритмов в песнях *холи* изначально исходила от разнообразия танцевальных рисунков, так же как согласно построению танца определялась и многочастная структура песни. Из-за тесной привязанности мелодико-поэтической основы к танцу в разных регионах рождались свои варианты *холи-ган*, но всегда в рамках традиционной основы.

Данное высказывание подтверждается собранием народных песен восточной Бенгалии «Пурбобанглар локшонгит» (Калькутта, 1968; на бенгали), осуществленным известным певцом Динендрой Чоудхури, среди которых имел место и бенгальский вариант песен *холи* – весьма близкий к аналогичным песням, звучащим на празднике *холи-утсав* в центральной части Индии. Поскольку же услышанный мною непальский песенный вариант был практически идентичен бенгальскому, то логично (и интересно!) представить здесь оригинальную версию *холи-ган* из сборника Д. Чоудхури, записанную им в бенгальской нотобуквенной системе *акар-матрик*¹ и переведенную мной для данного случая в европейскую нотацию.

Особенно близким для непальцев оказалось именно смешение в одной песне разных ритмов, ибо подобного рода метроритмические комбинации довольно типичны для музыки Непала. В приведенном примере вступительная часть *sthai* (*смхау*; как основная) звучит в 7-дольном размере. Затем, после первой «промежуточной» части (*antara* I), построенной на 4-дольном размере, *sthai* проводится уже в этом новом ритме (но при сохранении прежней мелодической линии); а далее после *antara* II и *antara* III, построенных теперь уже на 6-дольном размере, *sthai* будет повторяться снова в своем первоначальном виде (поэтому в наш нотный пример они не вписаны). В дальнейшем продолжении песни может быть сколько угодно частей *antara* со всевозможными ритмическими вариациями и фрагментарными повторами из предшествующего мелодического материала (что также не имеет смысла фиксировать). Заключительная часть обычно, как и в данном примере, бывает расширенной, «разрастающейся» из последней *antara* с обязательной финальной фразой, завершающейся ярким возгласом «хо!».

¹ Choudhuri D. Purbobanglar lokshongit. Kalikata: Sannal and kompani, 1968. Pp. 70–73. (In Bengali).

Пример 19. Холи-гана. Праздник Холи

sthai

Na - - ker u - po - re la - la

be - - - shor di - - bo

pra - no - nath bon - dhu - re a - ji

ro - mo - ni sha - - ja - - - bo.

antara I

La - la sha - ri po - ra - bo

pi - to dho - ra kho - sha - bo

na - ri hoi - a - - - ra la - la

na - ri hoi - a mo - hon bañ - shi

am - - - ra ba - - - ja - - - bo.

Na - - - ker u - pa - re la - la

be - - - shor di - bo

pra - no - nath bo - ndhu - re a - ji



ro - mo - ni sho - ja - bo.

antara II

A - ge pa - - - chhe sho - khi

mo - dhe chon - dra mu - khi

dho - li - ya dho - li - ya po - re po - bo - ne.

antara III

Hai - re bro - ja - na - ri ra - ja - ro ku - ma - ri

jou - bo - ne ko - ri - bo a - i - no ja - ri.

Dda - da - - - sho ra - kho - ya - lo

sho - inge Ka - nai - ya - - la - al.

Ru - nur jhu - nu - ur ba - je nu - pur

cho - ro - ne. Gho - re

a o - re Ka - na - i - ya ho li khe - la - i - a

ba n - shi ba - jai - a cha - an - da ba - da - ne. Gho - re

a o - re Ka - na - i - ya ho!

Непальское, как и бенгальское исполнение песенно-танцевальных *холи*, посвящаемых Кришне, является в известной мере творческим процессом, управляемым наряду с барабанщиком еще одним или двумя ведущими – поющими и танцующими. Используя традиционный «музыкальный материал», хорошо известный местным жителям, они по своему усмотрению избирают порядок следования частей (которых немало) и, соответственно, «задают тон» началу каждой из них собственным пением с характерными танцевальными движениями, что тут же подхватывается остальными участниками. Дело в том, что четкая нумерация «промежуточных» частей (*antara* I, II, III и т.д.) существует только «на бумаге», а в праздничном действе их порядок произвольный, за исключением нескольких устоявшихся начальных двух-трех частей. Далее их очередность определяется ведущими, и эта спонтанная музыкальная «перетасовка» со сменяющимся ритмом, мелодикой, текстом, а нередко и темпом, оборачивается для всех участников увлекательной веселой игрой – *кхела*, которая является сутью этого наполненного радостью весеннего праздника *Холи*.

Надо сказать, что при сравнении бенгальского и непальского вариантов этой ритуально-музыкальной игры, значительно больше сходства обнаруживается в песенном материале, нежели в танцевальном. В бенгальском – присутствует тяготение к широкому, «хороводному» ведению танца, а в непальском – к «линейным» построениям с акцентом на жесты рук, что более типично для горных местностей. Подобное влияние территориального фактора на исполнительский стиль (в данном случае – танцевальный) уже отмечалось в предыдущих разделах книги по отношению ко многим народным музыкальным жанрам. Более того, это сказывалось, в принципе, на общем формировании традиций, придавая им специфические особенности и обеспечивая тем самым их долгосрочную жизнь.

Интересно, что *Холи* в некоторых непальских местностях относится к числу обрядовых действий, посвящаемых временам года, то есть в данном случае к весне. Всего в Непале (так же как и в Индии) насчитывается шесть годовых сезонов: весна – *басант* (*васанта*, февраль–март), *гришма* – лето (апрель–май), *барша* – муссон (сезон дождей, июнь–июль), *шарад* – ранняя осень, сбор урожая (август–сентябрь), *хеманта* – поздняя осень или начало зимы (октябрь–ноябрь), *шишира* – зима (декабрь–январь). Традиционные обряды времен года (*питу*) из-за неоднородного ландшафта горных склонов и долин чаще всего формировались как локальные, приуроченные к началу или завершению сельскохозяйственных работ, культивируемых в данной местности; кроме того, некоторые обряды по своим же причинам проводятся именно на рубеже двух времен года

(*риту-сандхи*). Они обычно отправляются по строгим правилам, «согласно традиции» (*ритийа-нусар*), с включением также и музыкальных ритуалов, выполняющих чаще всего связующую функцию между главными молебнами, совершаемыми по типу *пуджи*, то есть в параметрах богослужения, направленного к покровительствующим богам и непосредственно к силам самой Природы.

Вместе с тем на фоне подобной «привязанности» к местным культам весьма любопытным или показательным (в плане непальского менталитета) является приобщение людей – оказавшихся в силу обстоятельств в ином месте, с иными обычаями, – к новым традициям. В частности, для многих жителей из числа народности *мече*, переселившихся из горных районов в долины, стало традиционным (доселе не принятым) проведение новогодней ночи в пении и плясках. Центральным действием в этом обряде встречи нового сезона является песенно-танцевальная *пайлегу*, или *Багурунмба*, что означает: «Добро пожаловать, новый год!», куда постепенно вплелись интонации из мелоса переселенцев.

Пример 20. *Багурунмба (Пайлегу)*

1. Ba - a - gu - ruñ - ba, ba - a - gu - ruñ - ba, hei ba - gu - ruñ - ba,
2. Na - hañ - gu - a yuñ - ga, na - hañ - gu - a yuñ - ga, hei ba - gu - ruñ - ba,

ba - sa a - yu sa - yu - hañ, ba - sa a - yu - hañ.

Данный пример приведен неслучайно, он весьма показателен с нескольких сторон. В результате расширяющегося общения внутри страны и переселения людей из высокогорных районов в города и селения долин, с более благоприятными условиями жизни, стали наблюдаться процессы не только приобщения переселенцев к местным традициям, но и перекрестные заимствования, обогащающие локальные сезонные обряды.

Наличие этих обрядовых действий нельзя было не отметить, поскольку они входят в системный круг ритуальных традиций. Однако они слишком неравнозначны, чтобы можно было представить их в каком-то «обобщенном плане». К тому же специфика проведения большинства из них не предполагает ярко выраженной музыкальной направленности, и в большей степени они являются богослужебными, нежели праздничными. Возможно, поэтому многие религиозные праздники, в том числе выше названные *Холи*, *Рам-навами*, *Чаитэ*, *Бада Дасаин* и другие, насыщенные

множественной культовой символикой, связываются в народе и со сменой времен года, и с покровительствующими им божествами. Соответственно, и для данного исследования представляют интерес входящие в их программу «самостоятельные» музыкально-ритуальные формы, обладающие существенной смысловой и эмоциональной нагрузкой, которые помимо того, что выражают сакральную суть праздника, обладают еще и невероятной «силой притяжения», способствующей их нерегламентированной протяженности.

К подобным праздничным музыкальным ритуалам (в том числе рассмотренным выше) практически на равных относятся как те, в которых могут принять участие любые желающие, так и те, что требуют специальной подготовки исполнителей (чаще все же из числа «любителей», а не профессионалов). Таких ритуалов немало и они достаточно разные, но среди них выделяются насыщенные весьма значимой символикой и соответственно обладающие большей степенью воздействия на окружающих. К числу таковых причисляется и описанное выше, в буквальном смысле, магическое представление *джала-пйакхан*, занимающее центральное место в череде ритуальных действий многодневного религиозного праздника *Магха-пурнима*. По силе воздействия этому «мужскому» ритуалу, пожалуй, ничуть не уступает другой, только уже сугубо «женский» музыкальный ритуал, именуемый *джхизия*, относящийся к иному времени года и обладающий совсем иными характерными качествами.

Джхизия – женский ритуальный танец со «светящимися кувшинами», который исполняется ночью у храма в честь богов и одновременно для отпугивания злых духов. Этот танцевальный ритуал возник и надолго закрепился в теплых южных краях страны в терях, в частности в Джанакпуре, где поначалу предназначался для осеннего десятидневного праздника *Дасаина*. В дальнейшем в силу все возрастающей популярности он стал исполняться и во время пятидневного *Тихара* (*Дивали*, или *Дипавали*). Особенностью этого танца является «игра» световых лучей, исходящих от свеч, помещенных внутрь кувшинов с пробитыми дырками, сквозь которые и струится этот мерцающий свет, находящийся в постоянном движении (!), поскольку каждая девушка танцует с этим светящимся кувшином, держа его на голове.

Используемые для этого ритуала самые обыкновенные кувшины для воды (шарообразные, с узким горлышком), называемые *матака*, с момента установки и зажигания в каждом из них свечи становятся сакральными атрибутами и именно так воспринимаются участвующими в ритуале девушками, водружающими их себе на голову. Более того, с этими *матаками* связано немало разных поверий, в частности если кто-либо

попытается пересчитать эти светящиеся дырки, того может постигнуть беда. То же касается и мастера, подготавливающего *матаки* к ритуалу. В отличие от подготовки глиняного *гхата* к описанному выше священнодействию *джала-пйакхан* (где требовалась четкая разметка для продельвания в нем отверстий), в данном случае, то есть в *джизии*, горшечник должен пробивать эти небольшие отверстия в произвольном порядке, «как бог на душу положит», не подсчитывая их. А чтобы ненароком не поддаться этому искушению, он напевает во время работы какую-либо ритуальную мелодию. Правда, по другому объяснению это молитвенное песнопение способствует изготовлению истинно сакрального атрибута.

Итак, каждая участница ставит себе на голову один из приготовленных светильников, а солистка устанавливает на своей голове сразу два таких, то есть сначала большую *матаку*, а на нее другую, чуть поменьше. Танец начинается с короткого вступления гармониума (переносного пневматического клавишного инструмента), ведущего мелодическую линию в сопровождении барабана *дхолака*, после чего в неторопливом темпе под собственное пение выходят девушки. Они движутся неторопливо, грациозно покачивая бедрами, и плавно жестикулируют одной рукой, а другой придерживают светящийся кувшин. Солистка, идущая впереди, постепенно оказывается в центре круга, образованного танцующими девушками, которые неторопливо кружатся, меняются местами, и даже иногда отрывают руки от *матаки*, жестикулируя обеими руками. Несмотря на то, что темп остается неизменным, движения танцующих постепенно учащаются и усложняются.

Общий порядок танца подчинен музыкальному строению песни, мелодической основой которой является период из четырех восьмидольных тактов, повторяемый несколько раз в зависимости от текста (который имеет традиционную основу и практически не изменяется). Затем идет проигрыш и следует очередное циклическое проведение на том же мелодическом материале, но с другим рисунком танца, усложненными перестроениями, движениями ног и более частом отрывом рук от *матаки*. При этом танцующие девушки не перестают удивлять своей грацией и ловкостью, с которой они передвигаются с кувшином на голове. Но особенно сильный эффект воздействия на зрителей достигается во время кульминации, когда солистка с двумя кувшинами на голове, постепенно приседая, начинает вращаться, сидя на корточках. В этот момент остальные участницы перестают петь, гармониум замолкает и только в прежнем ритме и темпе продолжает звучать *дхолак*. Всеобщее напряжение буквально висит в воздухе... Далее, после проведения еще одного, но уже сокращенного, песенно-танцевального цикла следует заключение

на новом двухтактовом музыкальном материале. Многократное повторение этой заключительной, неторопливо ниспадающей мелодической фразы продолжается до тех пор, пока все танцующие не выйдут из «сакрального круга».

Пример 21. *Джхизия. Дасаин, Дипавали*



Хотя этот ритуальный танец не увлекает всех желающих влиться в ряды его участников, но способствует погружению всех в единое сакральное пространство. Невозможно с чем-либо сравнить эту озаряющую ночь завораживающую игру света, льющегося из парящих над землей кувшинов. Благодаря безусловной зрелищности данного религиозно-праздничного действия его можно было бы расценить как балансирующее между ритуальным обрядом и светским представлением. Однако, судя по реакции окружающих (не кричащих «браво» после удачного завершения сложного трюка, а скорее облегченно выдохнувших), здесь в большей мере проявляется реальное волнение, обеспокоенность и даже страх – совершится ли отправление ритуала в честь божественной силы света в лучших его традициях, либо что-то в нарушение его нормативного течения (или в случае какой-то неудачи) послужит недобрым предзнаменованием.

Исходя из серьезности и сложности этого ритуала, исполняемого ежегодно, девушки (из числа местных жительниц) тщательно готовятся к нему, придирчиво пополняя группу новичками. Об истоках этого ритуального танца мало что известно доподлинно, как и о наличии его прямых аналогов. Тем не менее, если учесть, что *джхизия*, как правило, исполняется на площадке возле храма, то достаточно логично предположение, что смысл подобного ритуала имеет глубокие корни и восходит к древнейшему индийскому обряду освящения огнем культовых



Песенно-танцевальная процессия с кувшинами

объектов поклонения внутри и снаружи храма целомудренными девами-жрицами. Также в пользу индийских источников выступает и язык песни в *джхизии*, представляющий собой некую смесь майтхили с местным южно-непальским наречием. Что же касается «сакральных атрибутов» данного ритуала, коими после специальной обработки становятся обычные домашние кувшины (*матаки*), то здесь аналогов предостаточно. В частности, чтобы «оберегающий» огонь возле дома горел всю ночь, не затухая, хозяева всегда ставили свечу внутрь глиняного горшка; также известной традицией у женщин всегда было ношение на голове кувшинов с водой. От этой простой житейской практики (при известной «народной смекалке» и соответствующей «доработке»), возможно, и родилась идея «светящихся кувшинов» на головах девушек. Кроме того, в некоторых районах Непала практикуются своего рода ритуальные шествия женщин, несущих на головах зажженные свечи, также поставленные в глиняную посудину, которая значительно ниже и шире (типа открытой глубокой миски), но без дырок и без претензии на специальный световой эффект, поскольку шествие проходит в предвечернее время, в пределах небольшой местности и с периодическим произвольным приплясыванием¹. Таким образом, с опорой на разные традиции и в результате сопутствующих преобразований сложилась эта

¹ Нечто подобное существует и в индийской танцевальной традиции Раджастана, где чаще участвуют мужчины. Однако там это действие уже давно обрело характер некоего состязания, в котором побеждает тот, кто сможет протанцевать с большим количеством пустых горшков на голове.

невероятно красивая и впечатляющая *джизия* – как религиозно-романтический ритуальный танец, обращенный к богам и прославляющий силы огня и света.

В заключение данной темы обратим внимание на частое использование в непальской ритуальной практике обычной домашней утвари, то есть кувшинов для воды или глиняных горшков разной формы и величины. Немаловажную роль здесь играла общедоступность этих недорогих предметов, которые благодаря соответствующим приготовлениям превращались в сакрально-символические атрибуты, предназначавшиеся как для разного рода ритуально-зрелищных действий, так и для совершения *пуджи* – специального обряда богослужения, в том числе проводящегося в кругу своего домашнего очага. В этом смысле менталитет жителей Непала, формировавшийся веками, позволяет им всецело воспринимать атрибутивную символику и ощущать дух сакрального пространства в любом месте, где свершается таинство ритуального действия. Потому так близок непальцам «Праздник кувшина» (*Кумбха-мела*), проводимый в Индии на основе древнейшего мифа о хранящемся в океанских глубинах кувшине с *амритой* – напитком бессмертия, или эликсиром жизни. За владение этим *кувшином-кумбхой* боролись и боги, и демоны, отвоювая его друг у друга; и места, где во время схваток он касался земли, полагались священными, привлекая к себе сотни паломников, среди которых всегда были и непальцы. Но и в самом Непале в зимние дни религиозного праздника *Магха-пурнима* (о котором подробно рассказывалось выше), «по образу и подобию» мифического *кумбха* с *амритой* создается как бы его символический аналог в виде кувшина с налитой в него водой, олицетворяющей эликсир жизни. После специального молебна – возле сооруженной вручную «святыни» – все направляются к реке или ближайшему водоему, чтобы так же, как и в священные дни праздника *Кумбха-мелы*, совершить ритуал омовения. В эти дни и часы несоизмеримость сакрально-космического пространства с сакральным пространством домашнего алтаря исчезает, как стирается и различие между мифическим *кумбхой* и освещенным глиняным кувшином – в душе глубоко верующих людей они становятся равными величинами¹.

¹ См.: *Кожевникова А.Е.* Визуально-пространственные знаковые коды в непальских песенно-танцевальных ритуалах // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. Научный журнал. М.: ИНИОН РАН, 2020. № 41: Гетеротопия и семиотика культурного ландшафта. С. 181–182; *Морозова Т.Е.* Взаимодействующие сферы секулярного и сакрального в музыкальных традициях Индии и Непала. С. 220–221.

В более крупном масштабе это происходит в большой религиозный праздник *Бада Дасаин*, когда в долине Катманду во время грандиозной торжественной процессии осуществляется доставка на главную площадь *пурна-калаша* – глиняного сосуда с водой, обернутого красной тканью и украшенного цветами. В данном случае он является символом *шакти* – сверхъестественной силы богини Дурги, одержавшей победу над силами зла. Праздник с незапамятных времен выстраивался на переплетении общеизвестных и местных легенд и в результате оформился, можно сказать, в «двухчастном» виде: *Чаитэ Дасаин* и *Бада Дасаин* (как «малый» и «большой»). Первый отмечается без особой помпы в самом начале лета; в нем превалируют местные обряды, и почести могут воздаваться сразу нескольким богиням, хотя главной все же почитается Дурга. Второй, то есть *Бада Дасаин* является всеобщим десятидневным национальным праздником, который проводится уже в осенний месяц *асвин* (сентябрь–октябрь). Богине Дурге здесь не просто отводится центральное место, но даже и сам праздник в народе именуется *Дурга-пуджа* в честь прославления ее божественной силы и жизненной энергии.

Несмотря на определенные различия между «большим» и «малым» *Дасаином* в их проведении в качестве обязательных присутствуют ритуальные шествия и «жертвенные церемонии», сопровождаемые традиционными песнями *малашири*, где Дурга предстает в различных божественных ипостасях. Можно сказать без преувеличения, что благодаря практически непрерывному вокальному и инструментальному звучанию этих песен создается особая эмоциональная атмосфера, сконцентрированная на культе *шакти* и возводящая многочисленное ритуальное шествие этого праздника на уровень величественного сакрального действия.

В силу своей мелодико-поэтической привлекательности песни *малашири* уже давно находятся в ряду самых популярных (нередко исполняясь и на других праздниках) и бытуют в народной среде как в достаточно сложных вариантах, так и в простых; и даже в разных районах при безусловной схожести в них также наблюдаются некоторые отличия. Подобной свободе интерпретации способствовала довольно неординарная история их зарождения и развития, связанная с перекрестными связями между народным и профессиональным творчеством.

Несколько веков назад полученный импульс, исходящий от простых религиозных песнопений в честь богини Дурги, побудил музыкантов-профессионалов к созданию более интересных по мелодическому развитию произведений, основанных на *раге Малашири*, также посвященной этой богине. Эти песенные шедевры – так и закрепившиеся под названием «песни малашири» – очень быстро уходили в народ и обретали там

самостоятельную жизнь, претерпевая корректировку у местных жителей. По сей день эти песни звучат и в профессиональном, и в любительском исполнении и существуют во множестве самых разных вариантов как в текстовом, так и в мелодическом плане. Приводим один из них.

Пример 22. Песня малашри. Дасаин, Дурга-пуджа

sthai

Ja - ya De - vi Bha - ga - va - ti da - ra -

shan de - u Bha - va - ni. Ja - A - su -

ra Vi - na - si - ni ja - ga - ta, a - su ja - gat

ki Hi - ta - ka - ri - ni. Di - vya

dha - na ja - na ma - na Bha - ga - va - ti Di - vya

dha - na ja - na ma - na Bha - ga - va - ti ja -

ya De - vi Bha - ga - va - ti da - ra -

shan de - u Bha - va - ni. A - ti

antara I

1. ko - ma - la tu - ma hri - da - ya, a - ti A - shta

2. si - dhi sa - hi - ta De - vi de - to

antara II

1. cha - ra - na hi - ta ka - ri. Ja - ya!

2.

Несмотря на обилие вариантов, основой песен *малашири* всегда является двухчастная форма с достаточно развитой мелодикой, но не исключаются и различные комбинации с повтором тех или иных частей и вариациями их мелодико-поэтического материала. Однако чтобы провести более детальный анализ ладовой основы этих песен – история создания которых непосредственно связана с *рагой*, – необходимо вначале ознакомиться с непальской классической музыкой *непали-шастрийя-сангит*, основой и центральным понятием которой является *рага*, само понятие которой также нуждается в полноценном представлении. Все это будет рассматриваться в следующем разделе, логичное место в котором займут и необходимые дополнительные сведения, касающиеся создания народно-профессиональных песен *малашири*.

IV. *НЕПАЛИ-ШАСТРИЙА-САНГИТ* – НЕПАЛЬСКАЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА В АСПЕКТЕ ВЗАИМОСВЯЗИ С МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРОЙ ИНДИИ

Профессиональная музыка Непала – *непали-шастрийа-сангит* – характеризуется национальной самобытностью и многовековыми традициями, сформировавшимися на почве своей многоликой культуры. При этом важным фактором является практически постоянный процесс взаимосвязи непальских и индийских музыкальных традиций, начавшийся еще на раннем историческом этапе и по сути не прекращающийся по сей день. Отмечая безусловную родственность обеих культур, нельзя не признавать и определенную самостоятельность непальской профессиональной музыки, проявляющуюся в теоретических, жанрово-стилистических и исполнительских особенностях, а в некоторых случаях и в очевидных различиях. Исходящие от индийской стороны новаторские импульсы находили живой отклик в непальской музыкальной среде и, как правило, побуждали к их творческому переосмыслению и реализации в своем самобытном ключе. В этой связи логично рассматривать *непали-шастрийа-сангит* в аспекте взаимосвязи с северо-индийской музыкой Хиндустани, выступающей не в качестве доминирующей стороны, сдерживающей ее инициативы, а, напротив, стимулирующей развитие ее творческого потенциала¹.

¹ Данные выводы были подкреплены длительным опытом изучения обеих музыкальных культур как во время моего пятилетнего пребывания в Непале, так и в течение одиннадцатилетнего нахождения в Индии. Тогда же в Индии я проходила обучение по традиционной системе устной передачи знаний «от учителя – ученику» у известных *устадов* Дев-Шанкара Дживеди и Хафиза Ахмед Кхана, а также почерпнула много полезных сведений в процессе многолетнего творческого общения с выдающимся ситаристом Рави Шанкаром.

Отсутствие чужеродности и наличие собственных национальных корней способствовало довольно естественному протеканию в Непале этих связующих – индо-непальских – процессов, которые, однако, не были прямолинейно простыми. Они имели достаточно сложный, комплексный характер, вскрывающий объективную специфику развития – с разной степенью интенсивности, но с достаточной мерой органичности. Одним из существенных периодов сближения обеих музыкальных традиций полагается время правления Личчавов (приблиз. IV–VIII века), слывших ревностными поклонниками индийской культуры и способствовавших активному проникновению ее в непальскую литературу и искусство¹. Речь, разумеется, идет не о первичном знакомстве непальцев с индийской музыкой (что имело место значительно раньше), а о действительной активизации ее вхождения в непальскую музыкальную среду.

К этому времени индийская музыка находилась не просто в поре своего расцвета, а на новом преобразовательном витке развития, знаменующем теоретико-практический переход к системе *раги*. Музыка, основанная на *раге* – *рагсангит*, буквально «прорастала» из прежней высокоразвитой и теоретически обоснованной системы *гандхарва-сангита* («высокой музыки»), существовавшей с середины I тысячелетия до н.э. вплоть до II–III века н.э. Будучи детально разработанной, она уже содержала в себе контурные наброски формирующейся однокоренной монодийной системы. Такие основополагающие понятия, как *свара*, *шрути* (тоны, микротоны), *грама*, *мурчхана* (ладозвукорядные структуры), оставались базовыми для следующего уровня развития ладовой системы, а *джати* (ладомелодические модели) стали, по сути, прародителями *раги*².

Здесь важно сделать некоторое отступление и отметить, что теоретически оформленный семиступенный звукоряд появился в Индии еще в ведийскую эпоху (около VIII–VII веков до н.э.), став первоосновой для последующих музыкальных систем³. Его образование и использование имело непосредственное отношение к ведийской *самагане* – духовной музыке, основу которой составляли священные гимны – *саманы*. Их собра́нием стал оформившийся еще до середины I тысячелетия до н.э.

¹ *Thapa N.B.* Short History of Nepal. Kathmandu: Nepal Ratna Pustak Bhandar, 1981. P. 25.

² *Морозова Т.Е.* Гандхарва-сангита: высокая музыка Индии первого тысячелетия до н.э. // Искусство музыки: теория и история / Ред. Л.О. Аюпян. М.: ГИИ, 2019. С. 6–33.

³ *Rajagopalan L.S.* Studies in Sama Veda – some problems encountered // Purnatrayi. Vol. XVI. No. 1. Tripunithura, 1989. P. 8.

крупнейший памятник эпохи «Самаведа», вошедший в состав четырех известных Вед (в числе которых «Ригведа», «Яджурведа» и «Атхарваведа»)¹. Исходный порядок первичного семиступенного звукоряда (*вайдика*) был нисходящим (с двух-тетрахордовым делением), а для названий тонов (*свар*) использовались как цифровые, так и «образные» обозначения². В системе *гандхарва-сангита* (образовавшейся благодаря слиянию основ музыки *марга* – приемницы духовной ведийской самаганы и *деши* – светской региональной музыки) порядок исходного звукоряда становится восходящим, и утверждаются новые наименования *свар*³.

Именно эти наименования использовались на практике и в теоретических трактатах с тех древнейших времен и вплоть до сегодняшних дней как в полном, так и в кратком виде: *шадджа* (са), *ришабха* (ри или ре), *гандхара* (га), *мадхьяма* (ма), *панчама* (па), *дхайвата* (дха), *нишада* (ни). От этих семи основных *шуддха свар* («чистых тонов») образовывались различные *викрита* («измененные») звуки с помощью понижения или повышения их на микроны, то есть *шрути* («слышимые»). В октаве отмечались 22 таких мельчайших звуковых градаций, или реально различных «точек», до уровня которых можно было «опустить» либо «поднять» ту или иную *шуддха свару*⁴.

В нормативах системы *гандхарва-сангита* создавались многочисленные, преимущественно вокальные сочинения разных жанров, в целом именуемые *джати-гана* – песни (*гана*), основанные на *джати*, то есть на ладомелодических моделях, состоящих из определенного вида звукоряда

¹ Веды – «Знание», или «Священное знание» – памятники древнеиндийской литературы. «Ригведа» («Веда гимнов», оформившаяся приблизительно к X веку до н.э.) является наиболее древней и главной из четырех Вед. Следующей по времени и значению полагается «Самаведа» как собрание «поющих гимнов» – *саман* (см.: Индийская философия: энциклопедия / Отв. ред. М.Т. Степанянц. М.: Восточная литература, 2009. С. 257–265). Большая часть *саман* появилась в результате преобразования распевно-речевых *ричи* «Ригведы», сакрально-вербальный образ которых переплодился в образ сакрально-музыкальный (см.: Морозова Т.Е. Нотописное наследие Индии. Знаковая связь времен. М.: Икар, 2006. С. 18).

² *Tarlekar G.H. The Saman Chants // A Review of Research. Bombay, 1985. P. 69.*

³ *Морозова Т.Е. Нотописное наследие Индии. Знаковая связь времен. С. 19–21, 33–40.*

⁴ Наличие именно 22 *шрути* в октаве (а не 20 или 24, как отмечалось в некоторых теориях) и сегодня признается оптимальным вариантом построения гаммы на основе реального слухового восприятия.

и тоновых ориентиров для мелодических построений. О значимости и широкой распространенности этой вокальной музыки можно судить по литературным источникам тех далеких времен. В частности, в последней главе индийского эпоса «Рамаяна» (на санскрите и хинди) говорится о *джатирага-гана* (песнях, основанных на *джати*), которые пели сыновья Рамы и Ситы – Куша и Лава – по наставлению их гуру (учителя) – прославленного мудреца Вальмики¹. Упоминания о *джати-гана* встречаются и в эпическом сказании «Махабхарата», и в древней «Хариванша», что свидетельствует об их достаточной распространенности в те времена².

Среди разновидностей *джати-гана* отмечалось немалое количество сочинений, относящихся к театральной музыке. Интересно, что именно в качестве *натьягити*, то есть «сценических песен», они обрели наибольшую популярность и использовались в Индии почти до V–VI веков уже нашей эры. Весьма показательной является запись (в оригинальной нотобуквенной системе *сваралипи*) целого ряда *натьягити*, приведенных индийским ученым Матангой в его трактате «Брихаддеша» (между V–VII веками), а сопутствующий записям песен авторский комментарий служит подтверждением их практического применения в театре³. Обращает на себя внимание и другой не менее интересный факт: несмотря на то, что в трактате уже дается первое теоретическое толкование понятия *раги*, но для описания составляющих *рагу* компонентов используется теоретический материал и терминология, разработанные в прежней *гандхарва-системе*. Данные факты, рассматриваемые в историческом контексте, являются одними из многих свидетельств тому, что с самого начала своего развития (еще с ведийских времен!) индийская музыка шла по пути преемственности традиций, предполагающей процессы преобразования, но не коренную ломку с отказом от прежних достижений и ценностей.

Вхождение в систему *раги*, начавшееся в Индии с III–IV веков несмотря на назревшую необходимость и очевидные результаты (отдельные *раги*, образованные в этот период, живут до сих пор, претерпев лишь небольшие изменения) протекало с некоторой «растянутостью» во времени. Приблизительно к IX–X векам концепция *раги* стала доминирующей в большинстве регионов, а с XII–XIII веков уже вся Индия приняла ее

¹ Shriramcharitamanas / Comment. Hanumanprasad Poddar. Gorakhpur, 1983 (in Hindi). Pp. 1164–1170, 1175–1177.

² Prajnanananda S. Historical development of Indian music. Calcutta: Firma R.L. Mukhopadhyaya, 1973. P. 75.

³ См.: Brihadhesi Matanga Muni / Ed. by B. K. Garg. Hathras: Sangeeta Karyalaya, 1976.

в качестве основополагающей¹. Об этом свидетельствует ряд трактатов о музыке, послуживших своего рода временной отметкой данного реорганизационного процесса. Первым из них был названный выше трактат Матанги «Брихаддеши», дата появления которого колеблется между V и VII веками. Следующим по значимости явился трактат Наньядевы «Сарасвати-хридайаламкара» (иначе известный как «Бхаратабхашья»), созданный, как полагают, в 1100 году. Наконец, истинно эпохальным стал появившийся в самом начале XIII века трактат о музыке энциклопедического масштаба «Сангита-ратнакара», написанный большим музыкантом и ученым Шарнгадевой. Автор этого уникального объемного труда, суммируя практический и теоретический опыт многовекового музыкального развития и опираясь на новейшие достижения своего времени, представляет не только саму систему *ragi* в развернутом, преобразованном освещении, но и новые композиционные формы, определившие жанровую специфику *ragasangit*, то есть музыки, основанной на *rage*².

Хронология процесса, связанного с освоением концептуальных основ *ragi*, отразила как его растянутость на несколько веков, так и неравномерность прохождения в разных регионах Индии. В той же цепи постепенного принятия новой системы самым крайним звеном оказался Непал. Это совсем не удивительно, если учитывать, что и в самой Индии новаторские перемены не происходили в отдельных ее регионах вплоть до VIII–IX веков. Тем не менее в Непале на то были свои объективные причины.

Как указывалось выше, с приходом к власти Личхавов в сфере непальской музыки отмечался большой подъем творческих сил. Более всего он проявлялся в области театрального искусства, что подтверждалось возрастающим интересом к музыкальным драмам, представления которых, поощряемые членами правящей династии, осуществлялись на самых разных сценических площадках. Постановки этих драм – называемых в Непале *нач* или *пйакхан* – базировались как на местных традициях, так и на канонах синкретического театрально-танцевального искусства, досконально изложенных в трактате Бхараты «Натьяшастра», созданном в Индии на рубеже эр³.

¹ *Mutatkar S* Evolution of Indian Music //Aspects of Indian Music. New Delhi: Publications Division, 1970. P. 27.

² См.: *Sangita-ratnakara of Sarngadeva. Sanskrit Text and English Translation / Comments and Notes by R.K. Shringy and P.L. Sharma. V. 2. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers P.L., 1996.*

³ *Malla Pr.* Nepali rangamancha. Kathmandu: Nepal Rajakiya prajna-pratisthan, 1980. (In Nepali).

В том же трактате отдельные шесть глав специально отводились для описания теоретических основ музыкальной системы *гандхарва-сангита*, процветавшей в то время и, как отмечалось выше, не утрачивающей своего значения еще в течение нескольких последующих веков. Соответственно, в индийских и непальских театральных постановках использовались те же или во многом схожие виды инструментальной и вокальной музыки, а конкретно – тот же тип сценических песен *джати-гана*. В непальских представлениях, по всей вероятности, звучали как индийские варианты *натъягити*, так и свои, со свойственным им своеобразным интонационным колоритом, именуемые *начгана*¹, но создаваемые преимущественно на основе хорошо известной в Непале системы *гандхарва-сангита*. Если принять во внимание, что в самой Индии (несмотря на все более глубокое внедрение *раги*) театральная музыка, создаваемая в системе *гандхарва*, еще достаточно долго не утрачивала своих весомых позиций, то вполне естественным представляется положение, занимаемое непальской профессиональной музыкой, продолжавшей активно развиваться в нормативном русле прежней системы и преумножать свои достижения при поддержке властей и зрительской аудитории. Наверняка в весьма скором времени своим чередом должен был произойти логичный переход из *гандхарва-сангиты* в новую систему *рагсангит*, если бы в данный процесс не вмешались события, нарушившие мерный ход истории страны.

С переходом Непала под управление династии Тхакуров в стране все резко изменилось. Недаром это время – IX–XII века – считается в истории Непала «темным периодом», сведения о котором весьма малочисленны². Нестабильное положение в стране (из-за постоянной борьбы за трон) привело к ее ослаблению и определенному застою в музыкальной культуре, отодвинувшему инновационные разработки на многие десятилетия. Однако рано или поздно «все возвращается на круги своя», и с приходом к власти в 1200 году династии Малла – приверженцев индийских традиций – во всех областях культуры и искусства, включая музыку, начался стремительный процесс возрождения. К этому же времени, то есть к началу XIII века, относится и вхождение *раги* в непальскую профессиональную музыку³. Это был неоднозначный многоступенчатый процесс, обусловленный многими факторами.

¹ Darnal R. Sangeet parikrama. Kathmandu: Madhava Prasad Sharma, 1981. P. 79. (In Nepali).

² Ледков А.А., Лунев С.И. История Непала. XX век. С. 22.

³ Darnal R. Sangeet parikrama. Pp. 21–23, 153–154.

Предполагается, что поначалу принятие *раги* непальскими музыкантами осуществлялось не на уровне целостной системы, подразумевающей сложный комплексный тип особой ладоинтонационной организации, а в порядке восприятия отдельных *раг*, на основе которых были созданы те или иные сочинения. Тем более, что к этому времени уже отмечалось достаточное жанровое разнообразие *рагсангит* («раговой музыки»). В частности, в упоминавшемся выше трактате Шарнгадевы «Сангита ратнакара», созданном в самом начале того же XIII века, описывается более ста разновидностей *прабандхи* (сложившихся к IX–X векам), среди которых отмечаются как малые, так и сложные многочастные формы.

Одна из композиционных структур *прабандхи*, известная как песни *падавали*, послужила основой для созданного в конце XII века знаменитого произведения бенгальского поэта и музыканта Джаядевы «Гита-Говинда» («Песнь о Говинде», или «Воспетый Говинда»). В кратчайшее время она получила широкую известность не только в Бенгалии, но также во всей Индии и за ее пределами, включая Непал как ближайшего соседа Бенгалии. Однако поначалу эта музыкально-поэтическая драма распространялась по разным регионам не столько как целостное театральное представление, а в виде отдельных песенно-танцевальных сцен, ядром которых являлась песня (*гита*), созданная на основе *раги* и *тала* (метроритма). Важно отметить, что конкретные названия *раги* и *тала* изначально указывались автором в самом тексте, непосредственно перед каждой представленной в нем песни. Поскольку драма посвящалась любовным взаимоотношениям между пастушкой Радхой и богом Кришной (Говиндой), жившим среди людей, то эти песни исполнялись не только на светских сценических площадках, но и в храмах. Примерно так же это происходило и в Непале, куда песни из «Гита-Говинды» стали проникать с начала XIII века и кроме исключительной популярности со временем обрели еще и культовую значимость, ибо стали исполняться (и отдельно, и с танцем) во время некоторых религиозных праздников, и даже в особо торжественных случаях перед королем, а позже перед премьер-министром¹.

Судя по историческим фактам, с воцарением власти королей Малла сама обстановка в стране способствовала налаживанию связей между индийскими и непальскими музыкальными кругами, что пусть «медленно, но верно» продвигало внедрение *раги* в среду профессионалов. Однако

¹ Кроме того, приблизительно в XVII веке на стенах старинного дворца Патан Дарбар в Катманду были выписаны все песни из этого знаменитого произведения, причем с указанием перед каждой из них названий *раги* и *тала*, как это имело место в тексте оригинала, то есть у Джаядевы.

следующая волна исторических событий, значительно ускоривших этот процесс, напрямую зависела от обстановки, складывающейся теперь уже непосредственно в Индии. Середина XIII века стала своеобразным рубежом в развитии индийской культуры в связи с нашествием мусульманских завоевателей. Из-за притеснения чужеземными правителями в Непал двинулся поток индийских иммигрантов, среди которых было немало и музыкантов, что, несомненно, сыграло положительную роль в активизации освоения и использования *раги*.

Вместе с тем затянувшееся на несколько веков (от XIII до XVIII века) мусульманское господство на севере Индии привело к размежеванию двух культур, оставляя непальскую музыку как бы в стороне от происходивших в индийской музыкальной сфере процессов, связанных как с начальной борьбой «за выживание», так и с последующими – неминуемыми для культуры с глубокими традициями – инновационными достижениями¹. В то же самое время в Непале в ходе уже практически самостоятельного развития постепенно начинают обнаруживаться собственные тенденции в подходе к отдельным положениям теории и практики *рагсангит*. В результате приблизительно к концу XVII – середине XVIII века, то есть ко времени окончания в Индии мусульманского владычества и прекращения в связи с этим вынужденной изоляции Непала, в его профессиональной музыке уже наблюдались определенные отличия. Данный аспект

¹ Не стоит удивляться произошедшему размежеванию индийской и непальской музыкальных культур, поскольку в это же тяжелое время в самой Индии происходит процесс разделения музыки на южную, ставшую именоваться *Карнатака* (продолжавшую размеренно следовать по пути своей естественной эволюции) и северную, получившую название *Хиндустани*, развивавшуюся в обстановке иноземного влияния. Однако несмотря ни на что индийская музыка никогда не теряла своего глубоко национального характера, ибо, заимствуя отдельные черты из исламской культуры, она пропускала их через фильтр своих традиционных критериев, вызревавших и глубоко внедрившихся еще со времен глубокой древности. И даже разделившись на две самостоятельные ветви (что, безусловно, привело к определенным различиям в теоретическом, жанрово-стилистическом и прочих аспектах), музыка, основанная на *раге*, по своей сути остается исконно индийской, в которой традиции Хиндустани и Карнатака – родные сестры. Подробнее см.: *Морозова Т.Е.* Рага в музыке Хиндустани. Современный период. М.: Икар, 2003. С. 25–26; *Она же.* Индийская классика на перепутье цивилизаций: свое и чужое // Проблемы онтологии музыки: коллективная монография / Ред.-сост. Г.Б. Шамилли. М.: ГИИ, 2018. С. 141–144.

подлежат специальному рассмотрению, но прежде потребуются предварительное освещение основополагающего понятия системы *рагсангит*, каковым является *рага*.

Рага – это феномен, рожденный на благодатной почве монодийной музыки, не позволяющей ей угаснуть или раствориться во всепроникающих лучах многоголосной европейской соперницы. *Рага* – централизирующий стержень индийской музыкальной системы, ее эстетическая и религиозно-философская основа. Исключительно объемное и многомерное понятие *раги* предполагает теоретическое и образно-эмоциональное толкование ее сути в единой связке. Она столь богата по своей природе, что все попытки «компактно» обозначить и охарактеризовать все (или, по крайней мере, главное), из чего она состоит и чем является, неминуемо приводят к длинному описанию, выходящему за рамки собственно определения (такового – «выверенного» и единого – не существует даже в самой Индии). Поэтому обычно в начале дается по возможности краткая, «начальная» формулировка – что такое *рага*, а затем последовательно раскрывается весь комплекс составляющих ее компонентов; и это для первичного ознакомления, ибо полноценное постижение данного феномена происходит лишь в процессе его практического и духовного восприятия.

Рага – это особый тип ладоинтонационного образования, в котором звукоряд и характерные мелодические интонации согласуются с определенной образно-эмоциональной сферой (*расой*). Количество *раг* велико, и все они обладают индивидуальной характеристикой, поэтому каждая *рага* имеет свое наименование. Для выражения или раскрытия *раги* используются разнообразные музыкальные жанры (от песенных разновидностей до сложных композиционных форм, включающих крупные импровизационные разделы); в целом музыка, основанная на *раге*, именуется *рагсангит*.

Наиболее распространенных *раг* насчитывается около ста, менее употребляемых – еще свыше двухсот, число же в принципе известных *раг* не поддается точному определению. Одной из причин столь большого количества *раг* является многовариантность их звукорядов, имеющих как одинаковое, так и разное количество тонов в восходящем и нисходящем порядке. Они могут состоять не менее чем из пяти, но и не более чем из семи тонов, либо быть «смешанными»: пяти–семитоновыми, пяти–шеститоновыми, шести–семитоновыми и т.д. Но даже при одинаковых звукорядах *раги* отличаются иными типическими интонациями, «опорными» тонами и прочими особенностями, отчего и зависит *раса*, то есть образно-эмоциональная сфера *раги*. К тому же *раги* с особенно мягким или

чувственным «женским» характером называют *рагини*. Перечисленный ряд взаимосвязанных компонентов теоретически может подразделяться на три основных уровня.

Первый – это определенный состав и вид звукорядов с обусловленной последовательностью тонов в восходящем и нисходящем порядке (*ароха* – *авароха*), что уже чисто теоретически порождает множество вариантов. Кроме того, не все звукоряды «прямолинейны», поскольку в них изначально могут быть включены какие-то специфические обороты. Прежде чем подкрепить сказанное примерами, напомним, что в начале данного раздела были приведены полные и краткие наименования *свар* (тонов) индийского звукоряда, употребляемые и поныне со времен их установления еще до нашей эры в системе *гандхарва-сангита* и широко используемые веками на практике и для теоретических записей в трактатах. Следуя данной традиции, мы также будем представлять интересующие нас звукоряды *раг* и разнообразные комбинации *свар* с помощью их кратких буквенных обозначений (используя вместо алфавита *деванагари* нашу кириллицу). Тем более, что *свары* семиступенного индийского звукоряда могут быть условно соотнесены с тонами европейского звукоряда: *са* (до), *ре* (ре), *га* (ми), *ма* (фа), *па* (соль), *дха* (ля), *ни* (си)¹. Приписка к *сваре* термина

¹ Условность объясняется как отсутствием в индийской музыкальной шкале строгой темперации, так и рядом положений, касающихся альтерации основных *свар* исходного звукоряда. Происходящие в веках процессы привели к стандартизации образования *викрита свар*, в результате чего было признано: II, III, VI и VII ступени звукоряда (ре, га, дха, ни) могут только понижаться, обозначаясь термином *комал*; а IV ступень (ма) – только повышаться, обозначаясь *тивра*; при этом I и V ступени (са и па) не подвергаются никаким изменениям как величины постоянные, выделяющие два «тетрахордовых» построения. Кроме того, поскольку в Индии не существует единой фиксированной звуковысотной шкалы, и октавы (*сантака*) условно обозначаются как средняя, высокая и низкая (*мадхья*, *тара* и *мандра*), то в итоге произошел отказ от построения звукорядов от разных *свар*, и в качестве первой и главной ступени звукоряда любой раги становится только *свара са*. Это было прогрессивно с точки зрения теоретической унификации *раговой* системы и никоим образом не отразилось на исполнительской практике, ибо традиционно испокон веков высотный уровень основного тона звукоряда (то есть его I ступени) определялся музыкантами индивидуально – в зависимости от диапазона голоса или инструмента. См.: Морозова Т.Е. Индийская классика на перепутье цивилизаций: свое и чужое. С. 168–171.

тивра практически соответствует европейскому знаку «диез», а термин *комал* условно приравнивается к «бемолю» (в значении же минимального понижения – буквально на один микротон, то есть *шрути* – используется термин *анукомал*, а при очень сильном понижении – *атикомал*). Приведем несколько примеров *раг* с разными видами звукорядов.

Рага Гаури (семитоновая):

са ре-комал га ма па дха-комал ни `са | `са ни дха-комал па ма га
ре-комал са

Рага Бхатияр (семитоновая):

са ре-комал га ма-тивра па дха ни `са | `са ни дха па ма-тивра га
ре-комал са

Рага Мултани (пяти–семитоновая):

са га-комал ма-тивра па ни `са |
`са ни дха-комал па ма-тивра га-комал ре-комал са

Рага Шуддха-кальян (шести–семитоновая):

са ре га па дха `са | `са ни дха па ма-тивра га ре са

Рага Дурга (пятитоновая):

са ре ма па дха `са | `са дха па ма ре са

Рага Малкаунс (Малкхош) (пятитоновая):

са га-комал ма дха-комал ни-комал `са|`са ни-комал дха-комал ма
га-комал са

Рага Синдхура (пяти–семитоновая):

са ре ма па дха `са | `са ни-комал дха па ма га-комал ре са

Рага Бхимпаласи (пяти–семитоновая):

са га-комал ма па ни-комал `са | `са ни-комал дха па ма га-комал ре са

Рага Дарбари (семитоновая с характерными вakra-оборотами):

са ре га-комал ма па дха-комал ни-комал `са |
`са дха-комал ни-комал па га-комал ма ре са

Рага Наяк-чарджу-ки-малхар (семи–шеститоновая с вakra-оборотами)

са ре га-комал ма па ни-комал дха ни `са |
`са ни-комал па ма га ре га-комал ре са

Следует отметить, что если в звукоряде какой-то *раги* фигурируют оба вида *свары* (например при восхождении – *викрита-свара*, а при нисхождении она же как *шуддха-свара*), то от этого количество *свар* в данном звукоряде не увеличивается, поскольку оба вида *свары* являются функциональными носителями одной конкретной ступени. Так же как отсутствие в звукоряде какой-либо из семи ступеней может вовсе не означать ее полной ликвидации, ибо она в понимании музыкантов продолжает

играть свою роль теперь уже своим «безмолвием», поскольку в результате заданного условия именно ее вынужденный «обход» и придает особенный эмоциональный оттенок *raga*. В этом проявляется особое отношение в индийской музыке непосредственно к природе звучания самой *свары*.

Несмотря на многоуровневый комплекс взаимосвязанных элементов, составляющих основу *rag*, «культ звука», восходящий к древним временам, продолжает и в них играть ведущую роль, выражаясь в индивидуальной образно-эмоциональной значимости *свар* их звукорядов. Следует упомянуть, что еще в ранневедийскую эпоху сакральный «утверждающий» слог «Ом», протяжно произносимый жрецом (*удгатаром*) в начале, середине и в заключение рецитации священных гимнов «Ригведы» (оформившейся к X веку до н.э.), явился символическим прообразом постоянно звучащего во время исполнения основного тона лада – его своеобразным звуковым средоточием. Перманентное притяжение к нему других тонов на разных уровнях их взаимосвязи определили суть монодийной природы индийской музыки; формировался особый тип музыкального мышления – основанный на эмоционально-звуковой взаимозависимости тонов и образности интонаций (определивший специфику мелодического развития, нашедшую выражение в оригинальной жанрово-стилистической сфере).

Сложная в своей микротоновой основе звуковая сфера каждой *свары* представляется насыщенной вибрационной энергетикой со свойственным ей уровнем звуковысотной и эмоциональной взаимосвязи. Соответственно, далее он преобразовывается в качественно новый уровень при взаимодействии с другими *сварами*, что в результате порождает интонационность, отличающуюся характерной эмоционально-звуковой окраской, что и составляет индивидуальность интонационной сферы каждой *раги*.

Второй уровень, собственно, и включает в себя характерную интонационность, состоящую из кратких мелодических оборотов с акцентами на особо выделяемых «опорных» тонах. Обычно (теоретически) они представляются комплексно как *пакад*, то есть «держащие» (*рагу*), «схватываемые» или «улавливаемые» (на слух) мелодические интонации, характеризующие *рагу* (через которые осуществляется ее «показ»). Это своеобразные не ритмизированные «кодовые формулы», в которых проявляется тяготение к опорным *сварам* – *вади* («ведущей») и *самвади* («согласующейся»). При этом главным тоном для звукорядов всех *rag* всегда остается первая ступень (то есть *свара са*), в то время как *вади* и *самвади* относятся как бы к вторичному уровню притяжения, поэтому в их качестве могут выступать разные *свары*, но опять же на основе определенных правил. То есть в качестве *вади* и *самвади* должны быть только обе *шуддха*

(«чистые») либо обе *викрита* («измененные») *свары*, и принадлежать они должны к разным тетраордам и т.д.

Количество «кодовых» интонаций в *рагах* не лимитировано, в каких-то может быть всего одна, в других – несколько, также как и состоять они могут из двух, трех или четырех–пяти тонов, как например:

- в пятитоновой *раге Вибхас*: га па дха-комал па (вади – свара па);
- или в семитоновой *раге Иман-кальян*: га ма-тивра па ре га (вади – га), ма-тивра дха ни дха па, ни `ре `са (самвади – ни).

К весьма специфическим интонациям относится, например, глissандовое ниспадание от *свары `са* в *свару па (^са ~ па)* в *раге Джайт-кальян*, а в *раге Ханскинкини* – от ни-комал в па (ни-комал ~ па). В *раге Шуддха-кальян* (звукоряд выписан выше) к таковым относятся восходящее секстовое глissандо па ~ `га и нисходящее квартовое па ~ ре с последующим «вхождением» в са (па ~ ре са).

Особый колорит вносит и присутствие в отдельных *рагах* орнаментальных тонов, имеющих «легкий» или, напротив, «весомый» *андолит* (*тремоло*). Эта фиоритурная краска, не так часто присутствующая в *рагах* как «обязательная», расценивается как весьма знаковая в ее характеристике (например в *рагах Дарбари, Бхайрав* и др.)¹. В принципе, как уже было отмечено выше, от того, какую именно роль в *раге* играют те или иные *свары* и особенные их сочетания, зависит и индивидуальная характерность мелодических интонаций, являющихся по существу эмоционально-звуковым ядром *раги*, или ее эмоционально-интонационным содержанием.

Последний тезис практически вводит нас в третий выделяемый уровень – это образно-эмоциональная сфера, то есть *раса*, присущая *раге*. Рассматривать ее отдельно можно лишь условно теоретически. По существу, весь сложный комплекс взаимосвязанных компонентов, составляющих *рагу*, является источником ее *расовой* сферы, иначе говоря, он согласуется с определенным эмоциональным состоянием, то есть с *расой*².

¹ Морозова Т.Е. Рага в музыке Хиндустани. Современный период. С. 67–72.

² Практически все виды искусства в Индии зиждутся на концепции *расы* как основополагающей эстетической категории. Применительно к театральному искусству, *раса* была описана в трактате Бхараты «Натьяшастра» (созданном на рубеже эр), где для толкования понятия *расы* – как эстетического переживания – автор использует одно из полутора десятка значений этого древнейшего слова, а именно «вкус», ибо в образном смысле аромат вкусовых ощущений, по его мнению, может быть сравним с чувственным эстетическим наслаждением. См.: The Nāṭyaśāstra / English Translation with Critical Notes by A. Rangacharya. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1996. Pp. 53–55.

Раса – эмоция, переживание – как эстетическая категория получила еще до нашей эры развернутое толкование в индийской поэзии и драме, где в качестве основных, отражающих типизированные эстетические переживания, выделялись вначале восемь, а позднее девять *рас* (*нава-раса*), то есть эмоциональных состояний (с предполагаемым множеством оттенков). Это *шрингара* – любовное, эротическое; *хасья* – веселое, радостное; *каруна* – жалостливое, сострадающее; *раудра* – гневное; *вира* – героическое, бравурное; *бхаянака* – выражающее страх; *бихатса* – возбуждающее неприязнь, отвращение; *адбхута* – изумленное, восторженное; *шанта* – спокойное, умиротворенное. Позже к ним была присоединена *десятая раса* – *ваталья*, передающая чувства нежности или родственной любви; и еще позднее – *раса бхакти*, также выражающая любовь, но как религиозное чувство, проявляющееся в благоговейном поклонении, духовной преданности¹.

Данная теоретическая разработка концепции *расы* с ее универсальной терминологией стала применяться и в музыке, однако с немалой долей корректировки, продиктованной музыкальной спецификой. Конкретно, *расы*, выражающие чувства гнева, страха, неприязни (*раудра*, *бхаянака*, *бихатса*), не могли быть эмоциональной основой для *раги*, так как длительное звучание музыки, «запрограммированной» на негативные эмоции, было непозволительным по индийским религиозно-философским канонам. Не приветствовалось и нагнетание безнадежного угнетающего состояния (подобного унынию, осуждаемому в христианстве), исходя из чего *раса каруна* в сфере *рагсангит* не выражала печальную безысходность, а наполнялась чувствами сострадания и сочувствия. Подобная трактовка позволяла не относить эту *расу* к числу «запретных», наподобие *рас раудра* или *бхаянака*. Тем не менее как самостоятельная она практически не употребляется, а чаще используется в качестве дополняющей краски к *расе шрингара* (смягчая любовную печаль участливым сопереживанием). Впрочем, и *раудра* в виде оттенка иногда приписывалась к основной *расе вира*, чтобы в отдельных, редких (!) случаях придать данной расовой сфере *раги* более возбужденный характер. Таким образом, в качестве наиболее приемлемых для *раг* были выделены три основные *расы* (с подразумевающимся спектром чувственных нюансов):

– *бхакти* – выражает поклонение, посвящение, благоговение, высокодуховные и глубоко религиозные чувства как высшее проявление любви, которую способен испытывать человек;

¹ См.: Prajnanananda S. Historical development of Indian music. Pp. 237–249;

Морозова Т.Е. Рага в музыке Хиндустани. Современный период. С. 118–134.

– *шрингара* – чувства любви и переживания, образно связанные с разлукой, грустью, печальным состоянием (*шрингара-вираха*) или, напротив, со свиданием и светлыми радостными чувствами (*шрингара-милана*);

– *вира* – выражает бравурность, храбрость, мужественность, героизм, торжественность и величие (славы), а также взволнованность и возбуждение, сродни которым чувства вдохновения, радости победы, восторженности, но и противоположные им чувства возмущения.

Кроме этих трех *рас*, полагающихся основными благодаря их эмоциональной насыщенности, отмечаются *раса каруна*, передающая чувства сострадания, и противоположная ей веселая радостная *раса хасья*, а также «изумленная» *раса адбхута*, «нежная» *раса ватсалья* и, наконец, *раса шанта* – полная покоя и умиротворенности. Таким образом, с помощью данной универсальной «кодовой» терминологии и соответствующих вербальных формулировок выражается суть эмоционального состояния или душевного настроения, заключенного в *расовой* сфере любой *раги* в принципе¹.

Для характеристики эмоциональной сферы *раги*, как указывалось выше, может употребляться не только одна из названных *рас*; нередко они используются в сочетании, что позволяет усилить или тоньше отразить выражение чувств в определенном направлении. То есть сфера настроения разных *раг* может выражать как какой-то единичный чувственный аспект из многоцветного спектра эмоций, свойственных одной расовой категории, так и, напротив, сочетать в себе несколько оттенков разных *рас* (но в соподчинении к главной, основной на данный момент *расе*). При этом индивидуальная *раса раги* все равно остается носителем одного образно-эмоционального состояния, но весьма многомерного

¹ Нередко вербальное раскрытие *расовой* сферы *раги* (из-за сложности ее содержания) выливается в дополнительное многословное толкование, что свидетельствует о невозможности посредством лишь «кодовых формул» передать всю глубину эмоциональных состояний – мир человеческих чувств и их отображение средствами музыкальной выразительности намного богаче лексики любого стилистического пласта. Недаром индийские и непальские *гуру* предпочитают раскрывать содержание *расы* непосредственно в беседах с учениками и через музыкально-поэтические *гити*, созданные на основе постигаемой *раги*. В результате обретается навык «расшифровки» условных, но своего рода универсальных «кодовых» обозначений, дающих ключ к пониманию традиционных трактовок *расовых* сфер, неразрывно связанных с интонационным комплексом *раги*.

по своей природе¹. Именно характерное сочетание, а не столкновение разных чувственных нюансов свойственно *расовой* сфере *раги*; конфликтность внутри *расы*, принадлежащей одной *раге* – невозможна (!), в ней все должно быть связано нитью единого эмоционального настроения.

Последнее высказывание имеет отношение не только к вышеизложенному материалу; в понятие «единого эмоционального настроения» входит еще один немаловажный аспект – временной (*самайа*). Он определяет согласованность душевных состояний человека с сезонами года и даже с часовыми циклами суток. Поэтому существуют *раги* утренние, дневные, сумеречные, вечерние, ночные и предрассветные.

Так, исполнение старейшей предрассветной *раги Бхайрав* – наполненной одухотворенностью и благоговейным трепетом – начинается перед восходом солнца и, достигнув своего апогея, растворяется в сиянии его первых лучей. По традиционной интерпретации, интонации этой *раги*, насыщенные особой силой *бхакти-расы*, призваны «творить гармонию между духовным темпераментом существующего разума и атмосферой созерцаемой Природы»². Затем приходит время утренних *раг*, и среди них *рага Бхайрави*. В отличие от *раги Бхайрав*, с которой встречают восход солнца, *Бхайрави* начинает звучать уже после наступления рассвета. Ее спокойная и возвышенная *расовая сфера бхакти* наполнена очищающим утренним светом, овеванным мягкими, нежными тонами *расы шрингара*... Таким чрезвычайно тонким образом передается своеобразие эмоционального мироощущения, созвучное времени и природе мироздания.

¹ Обратимся для примера к *раге Бхимпаласи* (ее звукоряд был представлен выше). Характер ее *расы шрингара* овеван мечтательностью, под воздействием которой воображаемая *милана* (встреча) становится почти реально ощутимой, а реально существующая *вираха* (разлука) лишь придает светло-грустный оттенок мечтам. Превалирующий светлый настрой подкрепляется здесь опорой на устойчивые ступени (ма и па). Первая из выделяемых «кодовых интонаций» – са га-комал ре са – более сосредоточена на чувствах *шрингара-вираха*, но в следующем проведении она «осветляется» звучанием появившейся в ней *свары* ма (в качестве *вади*) – са га-комал ма га-комал ре са. И, наконец, приходит черед обыгрыванию наполненной светом главной «кодовой» интонации, ассоциирующейся с *шрингара-милана* – га-комал ма па – довершающей раскрытие основной идеи *расы*: как таящееся в глубине души чувство любви раскрывается в романтических мечтаньях. См.: Морозова Т.Е. Рага в музыке Хиндустани. Современный период. С. 152–153, 269.

² *Prajnanananda S. Historical development of Indian music. P. 146.*

Существующий на протяжении десятков веков этот неординарный по своей сути «временной» аспект, представляющий одну из наиболее архаичных категорий, своими истоками восходит еще к ведийской эпохе. Он связан с концепцией эмоционально-звуковой зависимости, по которой изначально музыкальному звуку – как «божественному дару» – предписывалась способность воздействия как возвышающего, созидательного характера, так и разрушительного. В результате длительного процесса переплетения жреческо-ритуальных и народно-обрядовых традиций формировался многослойный комплекс образно-мелодических интонаций, в которых, как в музыкальных модусах, были закодированы конкретные цели эмоционального, психофизического воздействия и реагирования, соотносящиеся с природными и астрологическими закономерностями. Процесс их выявления и канонизации происходил параллельно с образованием множества звукорядов, что в дальнейшем привело к объединению их на новых принципах согласованности в ладоинтонационной организации нового типа, то есть в *раге*.

С течением времени немалое количество определенных мелодических интонаций, составляющих основу утренних, дневных и вечерних молитвенных песнопений (наделенных магическим воздействием священного слова, обращенного к почитаемому божеству), становилось основой для интонационного ядра *раг* с сохранением означенного времени их исполнения¹. Так же соответственно существующим в Индии и Непале шести

¹ Издревле особого рода звуки и ритмы наделялись исключительной силой воздействия как положительного, так и отрицательного плана. Последние были ведомы и запретны, ибо, проникая в сакральное звуковое поле, они могли разрушить его. Недаром всегда отмечалось стремление заполнить храмовое пространство «звуковыми вибрациями», находящимися «в ладу» с определенной системой понятий. В нее входило само божество, в честь которого возводился храм; мантра, обращенная к божеству, и мантра храму как его земному дому и как святилищу для отправления молитв и ритуалов, которые должны свершаться в строго означенные времена года, месяцы и наиболее благоприятные часы суток с целью совместности с периодом наибольшей энергетической активности храмового (и околохрамового) пространства. Многие из подобных, ранее бытовавших культово-ритуальных положений входило (разумеется, в значительно преобразованном виде) в музыкальную систему и находило непосредственное воплощение в некоторых *рагах*, в частности, посвящаемых конкретным божествам. См.: Морозова Т.Е. Рага в музыке Хиндустани. Современный период. С. 60, 184, 167–169.

временам года образовывались *раги* весны, лета, сезона дождей, ранней и поздней осени и зимы с созвучной им интонационной характеристикой, запечатлевшей «кодовые интонации» из ритуальной практики, связанной с конкретными сезонами. Однако в силу разных причин многие «сезонные» *раги* не выдержали проверку временем, то есть они не то чтобы исчезли, но стали мало востребованными «по назначению». Возможно, отчасти это произошло из-за потери связи с ранее бытовавшими ритуалами (в силу их «отмирания» либо изменения форм проведения), а может, и потому, что далеко не все *раги* подобного типа вызывали интерес у поэтов и музыкантов. Последнее кажется убедительным, поскольку, например, по сравнению с другими, количество *раг* «сезона дождей» (*борша*) и *раг* «весны» (*васанта*) со временем только увеличилось (а создаваемым на их основе музыкально-поэтическим сочинениям – нет числа!); и в большей степени в них стала проявляться не культово-ритуальная, а чувственная связь человека с природой. Но если единение людских душ с весенней обновляющейся природой является весьма очевидной для всех, то несколько удивительной нам кажется не менее тесная душевная связь с расовыми сферами *раг*, посвящаемых «сезону дождей».

Традиционно эти *раги* относятся к группе *малхар*, поскольку в данном слове как бы проявляется основной «эффект» этого сезона, выражающийся в каплях или струях дождя. Объектом поклонения здесь является сама Природа, и в тонком созвучии с ней проявляются эмоции человека. Можно сказать, что в *расах* этих *раг* отражается все, что может ощутить и прочувствовать человек с приходом долгожданного дождя (после изнурительной жары), а затем во время сильно затянувшихся ливней... В *раге* *Мирабай-ки-малхар* отражается радость и благодарность Природе и Всевышнему за ниспосланное благо дождя... А в *раге* *Миян-ки-малхар* проявляется полное взаимослияние буйного состояния Природы («мечущей гром и молнии») с возбужденным чувством влюбленной души... *Расовая* сфера *раги* *Сур-малхар* наполнена радостью от проливающегося на землю дождя и от нахлынувших под его шум воспоминаний... Взволнованно-романтический настрой *раги* *Наяк-чарджуки-малхар* созвучен образному выражению – «земля жаждет дождя, а душа – любви»... Наконец, нельзя не привести в качестве примера еще две *раги*, полностью противоположные, но как бы и взаимодополняющие. В *раге* *Гауд-малхар* *раса шрингара гамбхира* – любовь, полная затаенной грусти; и в ее интонациях отмечается попеременное звучание плавных и «изломанных» мелодических движений, подобных «изломам» больной души. В другой *раге* – *Нат-малхар* *раса шрингара хасья* – это любовь, полная жизни и радости; наполняющие ее интонационную

сферу неоднократные быстрые повторы *свар* и бесконечные «кружащие» *вакра-обороты* сравнимы с весело подпрыгивающими и игриво кружащимися влюбленными, омываемыми долгожданном дождем. Нередко музыкальные композиции, основанные на этих двух *рагах*, исполняются в сезон дождей одна за другой, чтобы рассеять навеянную грусть жизнерадостным настроением¹.

Еще более тонко и детально согласие с определенными звуками, интонациями и эмоциональными состояниями человека отразилось в соотношенности с часовыми циклами суток, которые делятся на восемь частей (*прахара* или *пахара*), равных трем часам. Соответственно этому почасовому подразделению есть не просто утренние *раги*, а *раги* раннего и позднего утра, так же как *раги* первых вечерних часов и *раги* позднего вечера, из которых некоторые определяются как «вечерние, переходящие в ночь» и т.д. В своих традиционных характеристиках все *раги* имеют отметки о принадлежности к конкретным суточным *прахарам*, поскольку в результате творческих процессов, эмпирических поисков и теоретических концепций сложный мир человеческих чувств, переплетающихся с религиозностью мироощущения и взаимосвязанностью с закономерностями природы, нашел свое, весьма гибкое и многообразное выражение в *раге*. Можно сказать, что рождению особого склада интонационного материала *раги* способствовала сама природная специфика времени суток.

Подобного рода различия уже отмечались выше на примерах предрассветной *раги Бхайрав* и *раги* позднего утра *Бхайрави*. Совсем иной характер проявляется в дневных *рагах*. В них преобладают чувства уверенности, выраженные в спокойствии, в ощущении реальности (сменившейся неопределенность ожидания), а в некоторых (ближе к концу

¹ Неординарность чувственной и природной атмосферы сезона дождей побуждала музыкантов к созданию *раг*, посвященных по большей части именно этому периоду; в названиях многих из этих *раг* даже закрепились их имена. В частности, в приведенных выше *рагах* запечатлены имена известной поэтессы и сочинительницы *бхаджанов* Мирабай, великого музыканта дхрупадия Мияна Тансена, слепого музыканта Сурдаса (творивших в XVI веке) и прославленного певца-сочинителя (*найка*) Чарджу (XVII век). В *расовых* характеристиках этих *раг*, очевидно, в силу их неординарности практически изначально допускалась вариантность интерпретации. В принципе, подобный подход к толкованию *расы раг* всегда полагался возможным (и нередко приветствовался), если только не шел вразрез с традиционной трактовкой, а являлся дополнительным раскрытием заложенного в *раге* потенциала.

дня) – в усилившейся активности проявляемых чувств. Так, например, в *раге первой половины дня Гауд-саранг* отражается умеренно-спокойное состояние *бхакти* (наподобие «упорядоченной мысли» или «сосредоточенной молитвы»), сливающееся со столь же спокойным умиротворяющим светом *расы шрингара вираха*. А в более активной по характеру *раге второй половины дня – Патдип* образно-интонационная сфера наполнена романтическими красками *расы шрингара милана* и «игривым» настроением *чанчала*, сопутствующим встрече влюбленных. Разумеется, эти два примера лишь малая толика из всего многообразия *расовых сфер дневных прахар*. К тому же в *расе каждой раги* по-своему отражается или проявляется специфическое воздействие разных суточных циклов, и для приведения полноценно характеризующих их примеров понадобился бы отдельный большой раздел¹. Но все же есть смысл напоследок сказать о *рагах* еще одной суточной *прахары*, а именно о *сандхи* (сумерках).

Время исполнения музыкальных композиций, основанных на «сумеречных» *рагах*, в зависимости от сезона колеблется между 16 и 19 часами (то есть между дневной и вечерней *прахарами*). По аналогии с «неопределившимся» состоянием природы (когда угасает день, но еще не наступил вечер) ощущается и особенная обостренность чувств, сомнений, беспокойства. Это сумеречное время, отводящееся обычно для медитации и молитв – *сандхья-вандана*, отразилось в интонациях отдельных *раг* доминированием неустойчивых пониженных или повышенных звуков, находящихся «успокоение» в устойчивом тоне, появление которого во время мелодического развития должно всячески затягиваться. То есть в шести–семитоновых *рагах* этой *прахары* (*Марва*, *Пурия-кальян*, *Малигаура* и др.) при восхождении не только отсутствует устойчивая *свара* па (V ступень), но и в любых восходящих мелодических движениях сама *свара* са (1 ступень) появляется далеко не сразу и то только в верхней октаве (потому что ее следует избегать!). В этой интонационной «неустойчивости» проявляется созвучность с неопределенностью времени и с неуверенностью чувств.

К ряду вышеназванных *раг*, относящихся к разным *прахарам*, можно было бы добавить и некоторое число тех, чьи характеристики заметно отличаются от остальных. Во всей истории развития *раги* при наличии обязательных принципиально важных основ никогда не удавалось канонизировать абсолютно все, как и все безоговорочно принять. В этом смысле «временной аспект» является наиболее уязвимым, поскольку

¹ См.: Морозова Т.Е. Рага в музыке Хиндустани. Современный период. С. 96–117.

обобщенные характеристики музыкально-временного согласия отмечают лишь его наиболее типичные черты. Действительно, большинству утренних *раг* свойственна созерцательность и чистота возвышенной *бхакти-расы* (идущей через мелодику опозитизированной молитвы). Приходящие им на смену дневные *раги*, напротив, характеризуются спокойствием, уверенностью, полнотой испытываемых чувств. *Раги* вечерних *прахар* (их большинство), по сути, распадаются на носителей радостных и грустных (но не гнетущих) эмоций; к тому же многие из них из-за естественного перехода «вечера – в ночь» рассматриваются и как вечерние, и как ночные. Последних не так уж много, а превалирующая в них *раса шрингара* проявляется в самых разнообразных оттенках и, по высказыванию музыкантов, в основном как *шрингара-милана*, но с тенью *вираха*.

Резюмируя сказанное, следует еще раз отметить исключительное разнообразие многочисленных *раг*, принадлежащих к тем или иным *прахарам*, и констатировать, что применимая к ним определенная степень «типизированности» служит в большей мере ориентиром, а не непререкаемым постулатом. По сравнению с известными старыми *рагами* и их традиционными характеристиками во многих позже возникших *рагах* XVII–XX веков стали отмечаться некие компромиссные варианты с указанием двух сроков исполнения, либо время не указывалось вовсе. В частности, отдельные, особенно любимые и индийскими, и непальскими музыкантами ночные *раги* (из-за опасения их потерять) претерпели некоторую корректировку *расовой* интерпретации и получили возможность исполняться в другое время (среди них *раги Пахари, Тиланг, Гхара, Кхамадж, Кафи* и др.). Это замечание свидетельствует не о вольности по отношению к традиционным предписаниям, а скорее о гибкости, продиктованной многомерностью самой концепции *раги*. Тем не менее никогда не отрицалось и остается в силе то, что в разное время суток схожие эмоциональные состояния отличаются различной степенью остроты ощущения. Поэтому на основании многовекового опыта выявления наиболее гармоничного сочетания музыки с природой и чувствами человека, время, указанное для исполнения *раги*, индийские и непальские музыканты по возможности стараются соблюдать и сейчас (хотя это непросто при нынешней концертной практике).

В приведенном материале неоднократно упоминалось о наличии в *рагах* мелодических интонаций, идущих от молитвенных или ритуальных песнопений, посвященных конкретным божествам. Становясь базовым материалом той или иной *раги*, эти интонации не оказывались обезличенными, напротив, они наполняли и окрашивали *расовую* сферу своим «имиджем». На передний план выступала именно ассоциативная

связь с божествами или мифологическими героями, сами образы и деяния которых способствовали лучшему раскрытию эмоциональной сути *рага*, ибо их имена служили яркой частью *расовой* характеристики. Правда, вербальное изложение этих характеристик часто разрасталось до уровня самостоятельных «персональных портретов», отдаляясь от изначальной идеи их назначения. С течением времени, естественно, происходили изменения, но сама традиция «посвящения» сохранялась, хотя и претерпевала определенную трансформацию¹. По большей части она заключалась в том, что разного рода «пространные» представления *рага* сменялись более лаконичными характеристиками, указывающими основной вектор направленности эмоций с помощью универсальной *расовой* терминологии, но (!) с обязательной опорой на образно-ассоциативные связи.

В частности, приблизительно с XIII–XIV веков появилась большая группа *рага*, к основному названию которых стало приписываться слово *канхра* (или *канара*, *канада*), что обозначает посвящение богу Кришне (известному под разными именами, в том числе Канхра, Канхая, Канаи и др.). Это позволяет музыканту расширить для себя краткие формулировки *расовой* сферы данных *рага*, расцветив их ассоциативными переживаниями, связанными с эпизодами из земной жизни почитаемого бога и его возлюбленной пастушки Радхи. Во всех *рагах* этой группы превалирует *раса шрингара* в самых различных чувственных аспектах. Например, в *раге Наяки-канхра раса шрингара-милана* – это радость встречи; а в *раге Суграй-канхра раса шрингара чанчала* – это подвижность, игривость,

¹ Своеобразный тип образного или даже художественного описания *расовой* характеристики мог быть как довольно кратким, близким к молитвенным строфам-посвящениям, так и расширенным до уровня «поэтических миниатюр», возникавших, скорее всего, под воздействием высокой поэзии и драмы. Кроме имени самого отождествляемого с *рагой* божества, сюда могло включаться описание цвета его одежд, украшений, позы или действия, а также окружающих его символических предметов, растений, животных. Подобного рода описания образно-эмоциональной сферы *раги* присутствуют в основном в трактатах VIII–XIII веков («*Рага-сагара*» Датиллы и Нарады, «Сангита-ратнамала» Мамматачарьи, «Сангита-ратнакара» Шарнгадевы). Со временем (в XV–XVIII веках), кроме вербальных описаний, появляются и их живописные изображения, именуемые *рагамала*, то есть «гирлянды *рага*» (включающие во многих случаях и их литературные обрисовки). См.: Ebeling K. Ragamala Painting. New-Delhi: Ravi Kumar, 1973; Морозова Т.Е. Рага в музыке Хиндустани. Современный период. С. 131–137, 192.

ощущение счастливой беззаботности. В *раге Шахана-канхра* эмоциональная сфера наполнена более тонким сочетанием *рас бхакти* и *шрингарамилана*, отражающих здесь духовную возвышенность, радость и счастье, что созвучно (соответственно легендам о Радхе и Кришне) благословенному воссоединению двух душ и сердец; поэтому большинство музыкальных композиций, создающихся на основе этой раги, исполняются во время свадеб.



Шива-Натарадж

Многогранный облик бога Шивы также занимает немалое место в образном мире *раг*, причем именно в его различных ипостасях, которые весьма рельефно передаются *расой вира*. В *раге Дешкар* – это наполненность чувствами возбужденности и решимости; по одной из интерпретаций это состояние Шивы, когда он смотрит третьим глазом! В ином – восхваляющем – ключе проявляется *раса вира с оттенком бхакти в раге Шанкара*, напоенной духовной энергией Шивы, его величием и космической силой. В этой раге особенной характерностью отличается один весьма энергичный глиссандовый оборот: па-ре-га (V-II-III ст.), призванный стремительно врываться в мелодику, подобно пронизывающему взгляду Шивы. Наконец, невозможно обойти вниманием неистовый и величественный, священный и бесконечный танец *Шивы-Натараджа* – в честь него много столетий назад была создана *рага Нат-нараян*. Здесь в ореоле



Образ «неистойой»
богини Дурги

бхакти-вира, в «кружащих» *вакра-интонациях* сконцентрирован символический смысл и дух этого вечного божественного космического танца¹.

Хотя во всех этих трех *рагах* в качестве безусловно лидирующей выступает *раса вира*, но и возвышенный дух *бхакти-расы* здесь столь же очевиден. В подобном же *расовом* сочетании представлена и *рага Дурга*, названная по имени богини, являющейся грозной ипостасью супруги Шивы. Здесь основная *раса вира* выражается в особенных эмоциональных красках, живописующих образно-символический музыкальный облик «неистойой» богини. Он вырастает из основы скупого пятитонового звукоряда (его запись см. выше) и раскрывается в острых интонациях, появляющихся в разных регистрах; а также в характерном «мгновенном» глиссандовом движении от *свары* дха к *сваре* ма (VI ~ IV ст.), наподобие «вспышки молнии» или «блеску взметнувшегося меча», по образному выражению музыкантов. А сильный оттенок *расы бхакти* здесь выражается в восторженном поклонении богине, ее божественной энергии *шакти* (см. нотные примеры №№ 39 и 40).

¹ Морозова Т.Е. Рага в музыке Хиндустани. Современный период. С. 172, 220–221, 226.

Пример 23. *Кхаял (стхаи, антара): рага Бхайрав, тал Джхпатал*¹

sthai

Pa - va - na cha - la - ta bho - ra.
Na - cha - ta da - ra pa - ta.
Pan - chhi ka - ra - ta sho - ra.
Pa - va - na cha - la - ta bho - ra.

antara

Am - ba - ra dha - ra - ti pe
chha - yo u - ja - la
khi - li ka - li - ya cha - hu o - ra.
Pa - va - na cha - la - ta bho - ra.

¹ Данная нотная запись, как и все последующие записи музыкальных произведений, передает лишь основную мелодическую линию развития с конкретной орнаментикой, являющейся неотъемлемой частью интонационной характеристики *раги*. Для полноценного вокального воспроизведения данных примеров следует учитывать особенность индийской и непальской манеры пения, предполагающей насыщенность мелизмами практически любых связующих движений между тонами, особенно в классической музыке. Тем не менее именно подобные скупые записи традиционно используются музыкантами обеих стран в их практике – но только в своей нотобуквенной системе на алфавитах бенгали или деванагари. «Переводы» некоторых из них в европейскую нотацию сделаны мной для представления их в качестве примеров в монографии.

В совершенно ином свете проявляются *бхакти* и *шрингара-вираха*, наполняющие расовую сферу семиступенной *раги Гаури* (звукоряд см. выше). В ее названии запечатлено другое имя и другая – благостная ипостась божественной супруги Шивы (противоположная воинствующей ипостаси в облике Дурги). Здесь она предстает как любящая женщина, глубоко переживающая разлуку со своим божественным супругом Шивой (и мифологических сказаний об этом не меньше, чем о подвигах Дурги).

И практически с тем же, как у *Гаури*, звукорядом, и с теми же опорными тонами, но (!) с иными интонациями и, главное, с впечатляющим «тяжелым тремоло» на *сварах дха-комал* и особенно *ре-комал* (VI и II ступенях) представляется *рага Бхайрав*. Названная по имени высоко почитаемого в Непале божества и наполненная его духом и несокрушимой силой, она вместе с тем через свойственную ей *расу бхакти* передает возвышенность чувств, благоговейный трепет и вдохновенье. С Бхайравом связано немало легенд, в которых он предстает в различных ипостасях. По индийской мифологии, он как загадочное божество охраняет небесный дворец на горе Кайлаш (Кайлас), где обитает божественная супружеская чета – Шива и Парвати¹. В непальской традиции Бхайрав полагается грозным воплощением Шивы; невары почитают его как Акаша-Бхайрава, величают как *Аджу-дэо* (божество-предок) и считают владыкой своих земель. Так или иначе, но, по высказываниям музыкантов, звучание этой старейшей *раги* – со сложной образно-эмоциональной сферой, выраженной в ее интонациях, – объединяет человека с Природой, укрепляет силу духа и здравие тела...

Далеко не все божества, когда-то освещавшие образно-эмоциональную сферу *раг*, сохранились в их характеристиках, в том числе и потому, что многие из них со временем утрачивали свою актуальность либо просто забывались. Их имена так же, как и связанные с ними легенды, уже ни о чем не говорили и не способствовали ассоциативно-образному

¹ На основе интерпретаций, имеющих в древних трактатах «*Raga saagara*», «*Ragatughala*» образ Бхайрава, олицетворяющего данную *рагу*, предстает с сияющим месяцем на голове, с удлинённым лбом, обвитым змеями; его опыленное пеплом тело украшено змеиным орнаментом, проступающим из-под ниспадающих локонов матовых волос. Три его глаза излучают особенный таинственный блеск... Вокруг море звуков и биение ритмов, порождающих мелодии во славу и почитание Шивы... См.: *Gangoly O.C. Ragas and Raginis*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1989. Pp. 111, 133.

раскрытию *расы*. Тем не менее тенденция к символической божественной связи, отраженной в музыке, продолжала существовать, и характерные интонации из разного рода молитвенных «посвящений» или «обращений» к богам, как и прежде становились основой для многих *раг*, сохраняя изначальный смысл и эмоциональный настрой. Так полагают, что основу *полуденной раги Самант-саранг* составили особые мелодические интонации из песнопений *риши* (отшельников из лесов Северной Индии), в которых они выражали мольбу, обращенную к высшим силам, о ниспослании людям добропорядочности; и *расовая* сфера, в спокойных уравновешенных тонах, трактуется здесь как *бхакти* – «во благо мира на земле».

Интересно, что *рага Самант-саранг* относится к отдельной группе *раг* – с припиской *саранг*, образно связанной с силой величавой птицы и с величием самой Природы. В ее характеристике не упоминаются (или не сохранились?!) имена богов, но их дух явно присутствует, выражая совершенно определенную сферу чувственного настроения. В другой *раге* той же группы *Биндрабани-саранг* по некоторым трактовкам расовая характеристика сопряжена с мифологией, где в слиянии *бхакти* и *шрингара*, овеянных образом Кришны, проступает символическая взаимосвязь со священной птицей Гаруда и с таинствами мира Природы. Особого же слияния с Природой, как полагают музыканты, можно достичь исполнением *раги Шуддха-саранг*, «когда солнце стоит в зените» (!) и когда сложный накал чувств балансирует на грани «обжигающих» и «охлаждающих» эмоций¹.

С божественным или обожествляемым миром Природы вообще связано множество *раг*. Одна из них (что должна прозвучать не позже чем до полудня) – *рага Девгири-билавал* – посвящена богу Гиридхару, властителю гор, и соответственно ее *раса бхакти* в согласии с *шрингара* выражает прошение о даровании крепости духа и процветании мира. Знаменательно, что параллельно с этой *рагой* существует еще одна, также посвященная «духам гор» – это *рага Бхотта*, сотканная из интонаций песнопений *бхотиев*, жителей горных районов Непала. Время ее создания неясно, но судя по упоминанию о ней в ранних индийских трактатах среди *дэши-раг*, относящихся к различным регионам, она давно была известна в музыкальных кругах. Это не удивляет, ибо в целостной *раговой* системе запечатлелась богатейшая палитра мелодических интонаций, многие из которых явились результатом отражения характерного

¹ Шанкар Р. Моя музыка – моя жизнь / Пер. с англ., предисл. и коммент. Т.Е. Морозовой и Е.М. Морозова. М.: Икар, 2005. С. 46–47.

мелоса различных местностей, расположенных не только в Индии, но и за ее пределами¹.

Отмеченный факт является еще одним составляющим звеном в общей характеристике *ragi* – этого многоуровневого феномена монодийной музыкальной системы, сложнейшего и неоднозначного как по своим образовательным процессам, так и по теоретическому, эстетическому, а также традиционному и вариативно-субъективному толкованию ее содержания.

Обращаемся вновь к освещению пути развития непальской музыкальной культуры на рубеже XVII–XVIII веков, когда в связи с окончанием мусульманского владычества Индия освободилась от тягостного чужеземного притеснения, следствием чего явилось восстановление давних многовековых связей Непала со своим ближайшим соседом. К этому времени процесс вхождения *ragi* в музыку Непала характеризовался постепенным переходом от ограниченного использования ее в отдельных жанрах до принятия на уровне целостной системы. Благодаря творческому потенциалу своей самобытной культуры непальская традиционная музыка оказалась способной для дальнейшего развития в русле *ragсангит*, оставаясь глубоко родственной индийской музыке по сути, но с правомерным признанием своей определенной самостоятельности. Данное положение способствовало тому, что несмотря на отсутствие постоянных связей в течение длительного периода при возобновлении прежних взаимоотношений не обнаружилось каких-либо принципиальных разногласий. Более того, многие новшества, которыми за это время обогатилась музыка Хиндустани, также естественным образом стали входить в музыкальную жизнь Непала.

Значительную роль при этом играла опора на основные жанры классической музыки, рожденные в недрах специфической природы раговой системы. По образному выражению индийских музыкантов, *raga* – это сердце, но чтобы оно забилося, ему нужно сообщить ритм и вложить

¹ В этом немаловажную роль играла и историческая подвижность границ, и чужеземное влияние, и разного рода связи с ближними странами. На непосредственную связь с различной региональной музыкой указывают и сами названия некоторых *rag*, например *Бангала*, *Савери*, *Гурджари*, *Карната*, *Хамбоджика*, *Дакшинатья* и др. Подобные примеры далеко не единичны, но не все из таких *rag* носят столь конкретно «местные» наименования (что затрудняет определение их истоков). С другой стороны, не все *ragi*, образовавшиеся в то или иное время на той или иной почве, оставались равно востребованными «навечно».

в нужную форму. В этом смысле триаду *рага – тала – прабандха* называют «матрицей» классической музыки, являющейся «основой для изучения и развития живой музыкальной системы выразительных средств»¹. Употребление этих терминов в единой связке подразумевает триединство основополагающих начал и является в принципе выражением сущности *рагсангит*, где ладоинтонационно-расовую основу представляет *рага*, метроритмическую – *тала* и формообразующую – *прабандха*². При этом в качестве целевой направленности, или направляющей идеи исполнительского акта выступает обусловленная эмоциональная сфера *расы*, которой пропитан весь интонационный базис *раги*, и которая призвана быть выраженной в процессе развертывания музыкальной композиции, конечной целью чего и является эффект глубокого эмоционального насыщения.

В связи с изложенным следует отдельно подчеркнуть, что *рага* не является собственно музыкальной композицией, это не «произведение, состоящее из нескольких частей», как ее часто представляют некоторые европейцы. Изъясняясь сугубо теоретически, *рага* это своего рода «кодифицированная данность» (совокупность элементов, составляющих ладоинтонационно-расовое образование), потенциальная сущность которой проявляется и творчески выражается в процессе музыкального развития в разнообразных композиционных формах *рагсангит* («раговой музыки»). Количество *раг*, как известно, измеряется сотнями, и на основе каждой из них может создаваться множество музыкальных композиций в виде законченных произведений либо импровизационных форм.

Процесс образования музыкальных жанров непосредственно в области *рагсангит* протекал в Индии на протяжении почти десяти веков, с выдвиганием разного рода музыкально-поэтических *гити* и разновидностей *прабандхи*, пока к началу XIII века творческие поиски не привели к рождению многочастного вокально-поэтического жанра *дхрупад*. В основу его легли, по сути, прежние традиционные структуры, но выстроенные на

¹ Mutatkar S. Dhrupada: Its Legacy and Dynamics // Aspects of Indian Music / Ed. by S. Mutatkar. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1987. P. 76.

² Термин *прабандха* употребляется индийскими музыкантами-теоретиками в значении композиционной структуры в широком смысле (как принято в настоящее время), в отличие от применения его для обозначения конкретной музыкальной формы, существовавшей во многих разновидностях во второй половине I тысячелетия (описанных Шарнгадевой в трактате XII века).

новых формообразующих принципах, предполагающих особый порядок их чередования. Данная музыкальная форма способствовала наилучшему раскрытию сложной и тонкой ладоинтонационно-расовой сферы *раги*, и сделала *дхрупад* основным жанром классической музыки на долгие времена, вплоть до XX века.

Серьезно заявив о себе уже в XIII веке, *дхрупад* не мог беспрепятственно развиваться, поскольку как носитель индуистских традиций подвергался активному гонению со стороны мусульманских правителей, подавляющих любое инакомыслие. Однако с течением времени благодаря исполнительству музыкантов-профессионалов, в основном *саньяси* (аскетов, отшельников), поддержке в народной среде и покровительству отдельных независимых раджей происходит становление этого жанра, а также закрепление его структурных принципов, которые сохраняются до настоящего времени¹. К XV – началу XVI века по мере нарастания процессов ассимиляции между мусульманами и индусами и очевидно возрастающей популярности самого *дхрупада* этот жанр наконец заставил заговорить о себе в полную силу. Расцвет *дхрупада* приходится на XVI–XVII века и совпадает с годами правления Акбара (1556–1605), поощрявшего исполнение индийской классической музыки. Очевидная заслуга в возведении *дхрупада* на высокий пьедестал (с которого он не сходит и по сей день) принадлежит прославленному музыканту, отшельнику-йоге Сваами Харидасу и его ученику, знаменитому Мияну Тансену (начало XVI века – 1586), творившему при дворе Акбара, высоко ценившего его талант.

Однако заслугой Тансена было не только высококлассное исполнительское мастерство, но и активная деятельность в плане системного упорядочения *раг*. Как известно, теоретически может быть образовано бесконечное множество *раг*, и постепенно их действительно становилось все больше и больше, особенно с учетом тенденции к созданию *санкирна раг* («смешанных», то есть объединяющих черты двух-трех *раг*). Но по четкости описания их характеристик, по степени ценности и распространенности они были далеко неравнозначны. Тансеном было отмечено около 1600 *раг*, за которыми он признавал возможное «право на существование», но непосредственно его признание получили лишь около 400 из

¹ Особенно отмечают благоприятную творческую атмосферу, царившую при дворе раджи Мансингха Томара, правившего в Гвалиоре. Он покровительствовал таким просвещенным исполнителям *дхрупада*, как Бакхшу, Байджу, Лоханга, Пандавья, поддерживал идеи совершенствования жанра, проводил специальные музыкальные фестивали *дхрупада*.

них, в том числе и несколько *rag*, созданных им самим¹. *Дхрупад* как раз и являлся именно тем жанром, благодаря которому как бы естественным образом многие *ragи* «утверждались» либо «отсеивались», проходя «проверку на практике».

Пример 24. *Дхрупад-гана (фрагмент): raga Дарбари, тал Чаутал*
Сочинение Мияна Тансена

sthai

A - k - ba - ra ba - da - sha,
ja - ga men ka - ra - ta ra - - - ja,
tu - ma shu - ra vi - ra jna - ni.
A - k - ba - ra ba - da - sha.

antara

Ra - na bhu - mi tu - ma - ri da - si,
ri - pu ka tu - ma ka - ro vi - na - sha,
su - na - ta sa - ba hi vi - jay ki ba - ni.
A - k - ba - ra ba - da - sha.

Этому во многом способствовала композиционная форма *дхрупادا*, фокусирующая в себе лучшие традиции прошлого. В его структуре

¹ Gosvami O. The Story of Indian Music. Its growth and synthesis. Bombay: Asia Publishing House, 1957. P. 108.

в удивительном балансе сосуществуют и «замкнутая» форма (в виде центрального музыкально-поэтического четырехчастного раздела), и «открытые», то есть импровизационные формы (в виде вступительного раздела – *алана*, не имеющего метроритмической основы и большого заключительного раздела, базирующегося на конкретном *тале*). Будучи достаточно свободными в композиционном плане, эти разделы предполагают разные типы и виды вариативно-импровизационного развития, которые и выступают собственно в качестве основного принципа структурной организации этих разделов. Чередование трех разных по форме и содержанию разделов обеспечивает возможность использования самых различных средств музыкального выражения, способствуя тем самым наиболее полному раскрытию интонационно-расового потенциала, заложенного в *раге*.

Интересно отметить, что в *дхрупаде* в весьма разнообразном преломлении проявился опыт предшествующих традиций. Если прототипом его центрального «песенного» раздела (называемого *дхрупад-гана*) явилась преобразованная четырехчастная *прабандха*, то в двух обрамляющих его разделах в новых ракурсах нашло выражение искусство импровизации, практикуемое в Индии еще со времен глубокой древности во множестве видов и вариантов (в том числе в виде *нибаддха* и *анибаддха* форм, то есть «скрепленных» и «нескрепленных» метроритмом). Соответственно данные разделы предстают в абсолютно противоположных друг другу видах. В объемном третьем разделе вариативная импровизация строится на материале каждой из частей *дхрупад-ганы* (именуемых *стхаи*, *антара*, *санчари*, *абхог*) и на том же метроритме (по типу *нибаддхи*). В то время как импровизационное развитие во вступительном *алане* выстраивается без опоры на конкретный ритм (то есть по типу формы *анибаддхи* – «нескрепленной» метроритмом) и без использования тематического материала центрального раздела.

Суть *алана* (согласно значению этого слова на санскрите – «разговор») заключается в постепенном представлении основных компонентов *раги*. То есть поочередно, неторопливо (как бы в «разговорной» манере) вводятся и обыгрываются все *свары* (тоны) ее звукоряда, с соответствующими «подходами» и «опеваниями» каждой из них (в отдельности и в сочетании с другими сварами), а также все ее характерные интонации в виде кратких мелодических оборотов в различных мелодических комбинациях. (Разумеется, все это на фоне постоянно звучащего основного тона!) При этом используется лишь некоторая ритмическая организация отдельных фраз или небольших периодов, но полностью отсутствует какая-либо четкая метроритмическая схема. Структурно

алап (*алана*) состоит из трех частей, основным определяющим фактором которых служит убыстряющийся темп.

При неминуемых, происходивших в веках структурных изменениях этой формы, ее смысловое наполнение – наподобие своеобразного «разговора» – по сути оставалось неизменным, сохраняющим традиционный стиль и характерность звучания классической музыки. Это при том, что в возникающих позже жанрах *алап* мог исполняться и в более сокращенном виде, и в значительно расширенном, как это произошло в области инструментальной музыки, где каждая из трех его частей даже получила свое отдельное наименование – *алап*, *джор*, *джхала*, оставаясь в целом по-прежнему единой композиционной структурой.

Возвращаясь вновь к музыке вокальной, отметим еще один интересный факт. По установившейся традиции *алап* исполняется без слов, в основном на гласном «а» или с названием пропеваемых *свар* (са ре га ма па дха ни). Также для распева применяется и несколько слогов типа *ном*, *ана*, *та*, *ра*, *на*, *рэй* и др., как бы ничего не значащих. Но таковыми они стали лишь со временем, трансформировавшись из ранее исполнявшейся в *алане* молитвенной фразы на санскрите «ананта хари нарайана» или полной мантры «ОМ, ананта хари нарайана тарана тарани твам»¹. По всей вероятности, в музыке Хиндустани исполнение данных священных стрóf стало уходить из *алана* по мере его разрастания в большой трехчастный вступительный раздел и, возможно, вследствие признания *дхрупادا* высоким жанром классической музыки даже в кругах мусульманской знати (то есть приблизительно на рубеже XV–XVI веков), в дворцах которых вряд ли было уместным столь откровенное звучание индусской мантры.

В Непале все происходило иначе. Традиция исполнения *алана* была не просто заимствована, но, развиваясь, обретала свои смысловые акценты. Хотя *алап* тоже применялся здесь по большей части как вступление к крупным вокальным формам, однако в нем – наряду с основными правилами распева на гласные и с названиями *свар* – продолжал присутствовать и текст. В одних случаях это была та самая священная мантра, в других – своеобразный тип молитвы как обращение к божеству, которому поклоняется сам певец, либо с которым связана расовая сфера *раги*, избранная певцом для данного выступления. Поскольку по начальному замыслу *алап* предполагал достаточно свободное развитие музыкального материала, то для непальских музыкантов в этом усматривалась возможность выстраивать его «по-своему» в зависимости от конкретного предназначения; и эта свобода выбора для исполнения *алана* наблюдается в Непале по сей день.

¹ Mutatkar S. Dhru pada: Its Legacy and Dynamics. P. 79.

Далее, после *алана* следует центральный, или «песенный» раздел (что в плане построения типично не только для *дхрупада*, но и для многих других форм индийской и непальской классической музыки). Традиционно данный раздел состоит из четырех частей: *стхаи*, *антара*, *санчари*, *абхог* и является основным носителем специфических жанровых черт (в плане мелодики и тематики поэтического текста). Иначе говоря, *дхрупад-гана* – это тематическое мелодико-поэтическое ядро всей целостной композиции. Наиболее важными полагаются две первые части (*стхаи* и *антара*); третья и четвертая (*санчари* и *абхог*) обычно носят «разработочный» характер, предполагающий охват мало задействованных звуков из нижней и верхней октав (поэтому в большинстве других музыкальных жанров центральный раздел состоит только из *стхаи* и *антара*). *Стхаи* отводится первостепенное место во всей композиционной структуре; обязательным правилом является повторение ее первой строфы в качестве завершения самой *стхаи*, а затем эта же строфа должна повторяться после каждой из последующих частей. Иногда подобного рода рефреном может стать целиком вся *стхаи*, если она короткая.

Начиная звучать сразу после *алана* (и чаще всего без перерыва), этот музыкально-поэтический раздел сразу обращает на себя внимание выразительностью мелодики и особенной рельефностью благодаря появлению четкой ритмической основы, акцентируемой впервые вступающим здесь ударным инструментом. Данный момент выделен неслучайно, поскольку ритм наряду с *рагой* является важнейшей составляющей индийского и непальского музыкального творчества, что объясняет особый подход к целостной, детально разработанной системе метроритма, известного как *тал*, или *тала*.

Метроритмическая структура каждого *тала* имеет свое наименование и конкретную формулу, называемую *талер-бол* или *тхэка* («ритмический язык» или «удары»). В этих формулах, охватывающих одну *аварту* (один «оборот» – наподобие расширенного европейского такта), с помощью знаково-слогового кодирования представлено не только количество долей с их особым внутренним дроблением, но и порядок их группировок. Каждую из них возглавляет «ударная» или «неударная» метрическая единица, а самая первая из них, с которой начинается *тал*, именуется *сам*. Благодаря различию данных параметров в ритмической структуре даже те *талы*, которые имеют одинаковое число долей, полагаются разными и соответственно иначе именуются. Для примера можно сравнить *два десятидольных тала Джхалтал* и *Шурпхак*: в первом основные доли (*матры*) группируются по 2/3/2/3; а во втором – по 4/2/4 с более мелким *внутриматровым* дроблением.

Пример 25. Дхрупад-гана: рага Парадж, тал Чаутал
Сочинение Мияна Тансена

sthai

An - ga a - an - ga ran - ga ra - ni

a - ti hi - - si - ya - ni pi - ya

ji - ya ma - na ma - ni e - ri.

An - ga a - an - ga ran - ga ra - ni.

antara

So - la - hu ka - la si - ya - ni

bo - la - ta a - am - ri - ta ba - ni

mu - kha se wa - ke phu - la jha - na - ta hain

ga - wa - ta hai so - ha - ni e - ri.

An - ga a - an - ga ran - ga ra - ni.

sanchari

Ka - ti ke ha - ri ka - da - li kham - ba
 ki - - ra ki si na - si - ka
 shi - ri - pha - la u - ra - ja ja - ke
 bo - la hu a - - ni.
 An - ga a - an - ga ran - ga ra - ni.

abhog

Ka - he Mi - yan Ta - - na - se - na
 su - no ho a - ma - ra ba - ni
 te - - ro ra - ja ra - he jun - lo
 Gan - ga Ja - mu - na pa - ni e - ri.
 An - ga a - an - ga ran - ga ra - ni.

Кроме того, для разных ударных инструментов существуют разные *тхэка*, поскольку они отражают специфические для каждого из них места и способы звукоизвлечения. В знаково-слоговом фиксировании этих *тхэка* каждый «слог» равен одной метрической единице (например одной четверти); соответственно несколько «слов», выписанных слитно, обозначают ее дробление (на «восьмые», «триоли», «шестнадцатые»). Например, запись *дхин дхагэ дхинтэтхе тэрэкатэ* следует понимать как: четверть, две восьмые, триоль и четыре шестнадцатых (с учетом их ударно-звукового различия).

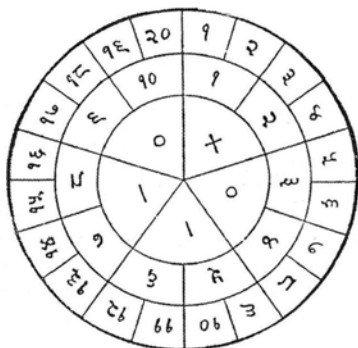
Весьма существенной также является «темповая» характеристика *тала*. Условно темп (*лайа*) подразделяется на три основных вида: *виламбита* (медленный), *мадхья* (средний) и *друта* (быстрый). Каждому *талу* предписана возможность использования в каком-либо одном, двух или во всех трех темпах. Некоторые *талы* (в основном сложные 10-, 12-, 16-дольные и более) имеют к тому же и специальные ритмические формулы отдельно для того или иного темпа. Например, 10-дольный *Джхантал* и 12-дольный *Эктал* имеют одну ритмическую формулу для *виламбита лайа* и другую для *мадхья* и *друта лайа*; а 16-дольный *Тинтал* (один из наиболее распространенных среди музыкантов) располагает специальными формулами для каждой из трех разновидностей темпа. Разумеется, исполнитель только вначале «показывает» основную формулу нужного для выступления *тала*, а затем в процессе игры достаточно вольно импровизирует, не выходя, однако, за рамки заданных условий и продолжая демонстрировать важные акценты и прочие характерные черты данного *тала*¹.

Традиция располагает двумя типами записи ритмических формул *тала*. Один, более древний, – цифровой, или «круговой», в котором полный «оборот» (*аварта*) вписывается в круг, где матры, помеченные цифрами, распределяются соответственно их группировкам и внутридольному дроблению по радиальным секторам. Другой тип записи, более популярный сейчас, – знаково-слоговой, выписывающийся в линейном порядке. Первый больше отражал саму идею бесконечного кругового ритмического движения при непрерывном возвращении «на круги своя», то есть к основной исходной точке, именуемой «сам» (и помечаемой

¹ Этот «ритмический язык» (*талер-бал*) настолько четко разработан и к тому же весьма оригинален и даже по-своему выразителен, что с давних пор – в расширенно-специфическом виде – используется в качестве самостоятельного «вербального аккомпанемента» в танцевальном искусстве, особенно в стиле *катхак*.

крестиком). Второй же, «линейный», более совершенен и удобен для практического использования, поскольку наряду с основной счетной функцией одновременно указывает на характерные типы *тхэка*, на «ударные» (отмеченные порядковыми цифрами) и «безударные» (отмеченные нулем) группировки *матр*. Приводим два варианта записи 10-дольного тала *Шурпхак* (*Сульпхак*):

Пример 26. «Круговая» и «линейная» запись формул тала *Шурпхак* (*Сульпхак*)



Однако несмотря на большую информативность знаково-слоговой («линейного») варианта ритмической записи цифровая (то есть «круговая») значительно нагляднее и имеет большее распространение среди вокалистов, в отличие от исполнителей на ударных инструментах, для которых слоговая ритмическая формула – это суммарный показатель теоретического и практического плана. Соответственно тому в Непале не утратил силу ни один из способов ритмической фиксации *тала*, о чем свидетельствует их детальное представление с комментариями в книге известного непальского музыканта Калипрасада Шармы «Табла-бодх» («Понимание табла»). Этот факт важно было отметить, поскольку в индийских печатных изданиях (на разных языках и алфавитах) древний «круговой» способ давно уже не представляется в широком плане и в каких-то случаях приводится лишь в качестве отдельных примеров. Тем не менее разноязычные специализированные публикации по этой теме являются в принципе весьма ценными, поскольку каждая из них наряду с общепринятым нормативом

отражает и специфические региональные особенности ритмического языка, вырабатываемые в течение длительных периодов времени по отношению к разным ударным инструментам¹. В этом смысле в непальской ритмической системе, пожалуй, в наибольшей степени нашли отражение неординарные метроритмические комбинации и циклические построения, представляющие собой соединение нескольких *талов*, чередующихся в обусловленном порядке в зависимости от «заданных условий» (что будет правильным рассмотреть далее на конкретном материале).

В профессиональной музыкальной среде наиболее распространены сложные *талы*, имеющие от 7 до 16 долей (реже от 18 и более). При наличии весьма развитой структурной вариантности со временем образовалось достаточно большое количество *талов*; к IX–X векам в различных трактатах упоминалось более ста их наименований, и многие используются в современной практике. Приверженность к столь разветвленной метроритмической системе продиктовано еще одним немаловажным аспектом *тала* – его сопряженностью с категорией жанра. Применение *талов* в различных музыкальных композициях не может быть прихотью исполнителя, а определяется специальными правилами и особенностями самих вокальных и инструментальных жанров. В частности, для *дхрупادا* наиболее предпочтительными являются такие сложные *талы*, как 12-дольный *Чаутал*, 10-дольные *Шурпхак* и *Джхантал*, а также 7-дольный *Тэора* и 14-дольный *Арачаутал*. Но, например, в вокальном жанре *хори-дхамар* использовался только один 14-дольный *Дхамар*, и его наименование даже вошло в название этого жанра, которому стоит уделить внимание. Кстати, в сравнении с названным выше *Арачауталом*, тоже 14-дольным с равномерной группировкой по две матри, *Дхамар* имеет более усложненную ритмическую основу – с подчеркнутым подразделением на две 7-дольные части и неравномерной внутренней группировкой *матр* по 5/2|3/4.

Подвижный и легкий *хори-дхамар* родился как бы «в противовес», или в дополнение к углубленному, одухотворенно-возвышенному *дхрупад*. Композиционное строение *хори-дхамара* аналогично *дхрупад*, за исключением наличия в «песенном» разделе не четырех, а двух частей; а в поэтической основе фигурируют только образы Радхи и Кришны с их радостными и горестными любовными перипетиями и связанными с ними сюжетами о весеннем празднике *Холи*. Пробразом *хори-дхамара*

¹ См. по этой теме: *Sharma K.Pr.* *Tabla bodh*. Kathmandu: Nepal Rajakiya Prajna-Pratisthan, 1972 (In Nepali); *Vasudev D.* *Mridang-talba vadanpaddhati*. New Delhi, 1982. (In Hindi); *Raychoudhuri B.* *Bharotiya shongitkosh*. Calcutta: Kathashilpa Prakash, 1965. (In Bengali).

были народные песнопения, прославляющие бога Кришну под именем Хари, или Хори, как это произносится в Бенгалии, где этот жанр получил наибольшее развитие и распространение и собственно оттуда пришел в Непал (как и многие народные песни *холи-ган*, исполнявшиеся во время празднования *Холи*, что было описано выше). Также на раннем этапе становления *хори-джамар* испытывал заметное влияние от *падавалей*, составивших основу музыкальной драмы «Гита-Говинда». Дальнейшее оформление *хори-джамара* проходило полностью под влиянием *дхрупада*, что и способствовало его вхождению в репертуар профессиональных музыкантов. Лиричный *хори-джамар* и в Бенгалии, и в Непале обычно исполнялся музыкантами в завершение выступления, поскольку его всегда справедливо относили к категории «легкой», или «нестрогой» классической музыки *сарал-шастрия-сангит*.

Далее, в продолжение линии представления основополагающих жанров классической индийской и, соответственно, непальской музыки, обратимся к вокальному жанру *кхаял*. В нем как в зеркале отразились интеграционные процессы в области индусской и исламской музыкальных культур, долгое время носившие ограниченный характер и наиболее ощутимо проявившиеся на этапе распада Могольской империи. То есть зарождение *кхаяла* относят еще приблизительно к началу XIV века, а расцвет и признание в качестве ведущего жанра наряду с *дхрупадом* происходит лишь в XVIII веке. Об истоках *кхаяла* у индийских ученых нет единой точки зрения. Тем не менее не вызывает сомнений, что основой для него стала одна из форм мусульманских религиозных песен, скорее всего *каували*, которые исполнялись многими индийцами-мусульманами арабо-персидского происхождения. В соединении с древнеиндийской формой классической музыки *рупак-аланги* и отдельными чертами *содхарини-гита*, по всей вероятности, и родился новый жанр *кхаял*. Появление его также связывают с именем Амира Кхусру и предполагают, что он дал ему и название¹.

¹ Амир Хосров Дехлеви (1254–1324) или, как его называют в Индии, Хазрат Амир Кхусру, перс по происхождению, был разносторонне одаренным и образованным человеком, талантливым поэтом и знатоком персидской поэзии и музыки. Его почитают как первого иностранца, который по-настоящему постиг и оценил принципы индийской музыкальной культуры и внес в нее свою лепту. В частности, он создал целый ряд смешанных *раг* (*санкирна рага*), в которых переплелись индийские и персидские мелодические интонации. См.: *Gangoly O.C. Ragas and Raginis*. New Delhi: Indian Council for Cultural Relations, 1989. Pp. 38–40; *Морозова Т.Е.* Индийская классика на перепутье цивилизаций: свое и чужое. С. 147–158.

Пример 27. Хори-дхамар (стхаи, антара): рага Деси, тал Дхамар

x sthai 2 0 3
 Ba - la ma - ha - ma - re bi -
 de - - - sa ga - ye a - ba
 to - - - di ha - ma - - - ri
 pi - - - - - - - - - - - - - - - - ta.
 antara
 A - - - - sa bha - ri meiñ
 ho - - - ta ni - ra - - - - si
 de - kho - sa - khi pi - ya ki
 a - no khi - - - - - ri - - - - - ta.

Данное предположение вполне возможно, поскольку название *кхял* происходит от персидского слова «хийал», что означает «фантазия», «воображение» и передает основной смысл и характер его музыки – изысканный и виртуозный. В отличие от *дхрупادا* мелодика *кхяля*

отмечена большей гибкостью, обилием и разнообразием орнаментики. Ее особенность изначально проявлялась как в чрезмерной насыщенности мелизмами основной мелодики, так и в фиоритурной витиеватости вариативного материала. В результате между цепочками орнаментальных пассажей практически терялось слово, что было совсем не характерно для индийской традиции. Вероятно, это стало одной из причин того, что в своих первоначальных формах *кхаял* не получил должного признания и распространения. Однако со временем (то есть с XVIII века), когда благодаря длительной эволюции формы и творчеству больших мастеров был найден нужный баланс в структурном соотношении мелодико-поэтического и вариативно-импровизационного материала. Равно как было доведено до совершенства исполнительское искусство с присущей этому жанру виртуозной вокальной техникой и ее орнаментальной филигранностью, в результате чего *кхаял* наконец занял достойное место в классической музыке.

Оба жанра – *дхрупад* и *кхаял* – родились под воздействием *раги* и для ее выражения, и развитие *кхаяла* следует рассматривать не с позиции перспективного вытеснения *дхрупада*, но в свете естественного расширения жанровой сферы *рагсангит* со спецификой композиционных и стилистических качеств каждого жанра, количество которых в течение последующих веков постоянно увеличивалось. Приумножалось и число разновидностей ударных инструментов по мере того, как возрастала их роль в плане рельефного высвечивания характерных черт того или иного жанра за счет усложняющегося комплекса ритмических комбинаций. Так, с возникновением *дхрупада* стал формироваться особый *талер бол* («ритмический язык») для сопровождающих его инструментов *пакхавадж* или *мриданг* (двухсторонних барабанов вытянутой формы, со специальным приспособлением для настройки). А далее, практически параллельно с развитием *кхаяла* получает распространение и новый вид ударного инструмента *табла* (состоящий из двух небольших напольных барабанов, имеющих одностороннюю обтяжку из кожи, а также тоновую настройку почти в пределах октавы), который благодаря своим богатым возможностям весьма скоро стал незаменимым не только для многих жанров вокальной, но и инструментальной музыки¹.

¹ См.: Шанкар Р. Моя музыка – моя жизнь. С. 65–66.

Пример 28. Кхаял (чиза): рага Хансдхвани, тал Тинтал

x 2 0 sthai 3
 La - gi la - ga - na
 pa - ti sa - khi sa - na La - gi la - ga - na
 pa - ti sa - khi sa - na pa - ra - ma su - kha
 a - ti A - na - n - da - na. La - - - gi la - ga - na
 pa - ti sa - khi sa - na.
 antara 3
 Ang - su - gan - dan chan - dan ma - the ti - la - ka dha - re
 drag nai - na an - ja - na pa - va - na te a - ma - ra vo ni - ti - pa - ta
 ka - ja sa - ja - na.

В *кхяле* используются те же структурные принципы, что и в *дхрупаде*, но в ином композиционном плане, то есть в иной последовательности чередования «замкнутых», или завершенных и «открытых», то есть импровизационных форм. По мере постепенного вхождения этого вокального жанра в музыкальную практику Непала корректировались и его форма, и содержание (особенно касающееся тематики), но при наличии достаточной свободы всегда присутствовала и необходимая степень подчиненности основным правилам. После *алана*, как и положено, следует *бада-кхял* («большой кхял»), построенный на двухчастной «песенной» *чизе*, состоящей из *стхай* и *антара* (см. примеры 28 и 29) и вариаций, проводимых непосредственно после исполнения каждой из частей; а далее уже следует вариативно-импровизационное развитие с обыгрыванием характерных интонаций *раги* и соответствующих им мелодических фрагментов *чизы*.

Пример 29. *Кхял (чиза): рага Бхимпаласи, тал Тинтал*

^x ² ^{0 sthai} ³
 Go - re - mu - kha son
 mo - re ma - na bha - ve. Go - re mu - kha son
 mo - re ma - na bha - ve. Lu - pachu - pa da - ra - sa - na
 a - ta hi so - ha - ve lu - pa chu - pa da - ra - sa - na
 a - ta hi so - ha ve. Go - re mu - kha son
 mo - re ma - na - bha - ve
 antara
 Na - ya - na mi - ra - ga sa - ma chan - dra mu - khi,

ba - da - na ko - ma - la a - ta Sa - da - ran - ga ma - na
chha - da - ve. Go - re mu - kha son
mo - re ma - na bha - ve.

Пример 30. Тарана (стихи, антара): рага Мултани, тал Джхумра

sthai
Da - ra da - ra
ta - num ta - di ya - na re ta - na re da ni
u - da ta - na na - na - na na - re ta re da - ni
di - mta de - - - mta di i - mda ra da - ra
antara
na dre tuñ dre ta - na
de - re na ta - na na - de re - na ta - re da ni
ta - rda - ni - u - da ni ta - da ni da ni ta - na na - de re - na
di - mta di - - - mta di - - - mda ra da - ra.

Затем следует небольшой заключительный раздел, называемый *чхота-кхаял* («малый кхаял»), идущий в стремительном темпе. Здесь могут звучать одна или две новые очень короткие темы и вновь следует каскад импровизаций, но уже исключительно быстрых и необычайно виртуозных. Еще более, чем в предыдущем разделе, они изобилуют орнаментикой самых разнообразных видов: от простых (наподобие морденто) до необычайно длинных и витиеватых, разрастающихся до своеобразных фиоритурных последовательностей. Они расппеваются как на одном гласном звуке, так и с помощью одного-двух слов: в первом случае таковые именуются *тан*, а во втором, то есть с участием в них слова – *бол-тан*, что исключительно характерно для *кхаяла*.

Следует подчеркнуть, что как в разных индийских профессиональных школах (*гхарана*), так и в непальской *шастрийа-сангит* практически изначально наблюдались определенные различия по отношению к *кхаялу* как в особенностях исполнительской практики, так и в структурном плане. Последнее довольно скоро проявилось в преобразовании двух его разделов – *бада* и *чхота*, которые многими музыкантами стали рассматриваться как самостоятельные формы. Тем не менее за ними сохранилась традиция применения тех же, характерных для *кхаяла талов*: это 16-дольные *Тинтал* (*Тритал*) и *Аратхэка*, 12-дольный *Эктал*, а также 10-дольный *Джхалтал* и 14-дольный *Джхумра* (матры группируются по 3/4/3/4 в отличие от *Дхамара* – 5/2/3/4).

Помимо этого *кхаял* явился своеобразным толчком к образованию еще одного вокального жанра *рагсангит*, ставшего именоваться *тарана*. Название его произошло от главной характеризующей его особенности – полного отсутствия какого-либо текста, взамен которого употребляются названия *свар* и различные слогосочетания типа *том-тарана-тарани...* и др. По композиционной структуре и типу импровизаций *тарана* близка к *кхаялу*, но в отличие от него представляет собой, по сути, технически сложнейший вокализ. Здесь проявилась попытка выражения *расовой* сферы *раги* чисто музыкальными средствами, без участия не только поэзии, но и каких-либо изречений в принципе – только благодаря вокальному искусству и исключительно мелодическому звучанию.

Однако сколь ни высоко оценивалось искусство певца, исполняющего *тарану*, все же выразительность музыкально-поэтического слова впечатляла слушателей более всего. Видимо поэтому под воздействием *раги* обрела свое «второе рождение» и пенджабская *таппа*. Характерной особенностью этого, ставшего классическим жанра явилась его композиционная структура, строящаяся по типу песни, состоящей из двух-трех или более частей,

в зависимости от количества строк поэтического текста (исключительно на любовную тематику), и, конечно, своеобразная орнаментика, также заимствованная из песен пенджабских погонщиков верблюдов. Здесь употребляется особый тип удлинненных фиоритурных пассажей, именуемых *замзама*, представляющих собой ниспадающую волнообразную комбинацию звуков мелких длительностей, исполняемых в очень быстром темпе. Такие энергичные орнаментальные последовательности, буквально врываются в довольно простую и спокойную по темпу мелодику, являются импровизационными и свободно включаются исполнителями в основную мелодическую линию песни, порой значительно ее расширяя.

Пример 31. *Tappa* (стхаи, антара): рага Джангала, тал Тинтал

The musical score is written in 16/4 time. It consists of a vocal line with lyrics and a melodic line with ornaments. The lyrics are: Di - la ba - ra, ya - ra - ve me - da mi - ya mu - shki - la, ku - sha tai - da - na - ma, ma ka - sa - da tai pu - re - kar - ra - da, va - ri ja - na i - na - ya - ta mai - da - mi - ya, (Di - la...)

The score includes a 'sthai' section and an 'antara' section. The 'antara' section is marked with a vertical line and the word 'antara' above it. The melodic line features various ornaments, including a 'x' mark above the first measure, a '2' above the second measure, a '0' above the third measure, and a '3' above the fourth measure. The 'antara' section is marked with a 'V' above it.

Для многих индийских профессиональных музыкантов-виртуозов *tappa* даже и в этой однажды преобразованной форме все же казалась достаточно простой. Но не желая полностью отказываться от столь яркого носителя оригинальных жанровых качеств, они снабжают *tappu*

дополнительным разделом, представляющим собой соответствующую модернизацию одного из разделов *кхаяла*. В результате своеобразного слияния обоих жанров появляется новый вид – *тап-кхаял*.

В то же время в Непале значительно больший интерес проявлялся к предшествующей форме *таппы*, и его «модернизация» происходила в русле своих традиционных особенностей, в том числе в плане приверженности к специфичной ритмической организации. В качестве наиболее значимого для непальского варианта *таппы* признавался подобный *Тинталу* (*Тритталу*), но насыщенный разнообразными ритмическими рисунками 16-дольный *тал Панджаби* (по месту зарождения песен), что автоматически перешло и в название самого жанра¹. В ходе же дальнейшего его преобразования немалую роль сыграли перекрестные связи с набравшим в то время силу и становившимся все более популярным, новым вокальным жанром – *тхумри*.

Так же, как когда-то «в дополнение» к *дхрупату* родился *хори-дхамар*, позже, спустя много лет (уже в XIX веке) в качестве «романтического спутника» *кхаяла* появился *тхумри*. Этот вокальный жанр весьма близок к *кхаялу*, но совсем не идентичен. В *тхумри* ощущаются народные корни, выраженные в напевной лиричности мелодики, гармонично сочетающейся с классическим вокальным искусством (как это отмечалось и в *хори-дхамаре*, и в *таппе*). В этом новом жанре отсутствует строгая структурная последовательность. К примеру, в его (предполагаемой) двухчастной музыкально-поэтической основе – состоящей из *стхаи* и *антара*, – вторая часть (*антара*) сама может состоять из двух или трех частей, а в импровизациях певец волен больше следовать зову своих чувств, нежели строгой структурной и ритмической регламентации.

Многие отклонения от правил в исполнении *тхумри* объясняются той большой ролью, которую здесь играет поэзия, всегда повествующая о любви. В отличие от *кхаяла*, где можно пренебречь текстом, вокализируя длинные пассажи на разных слогах одного-двух слов (в результате чего полностью утрачивается их смысл), в *тхумри*, напротив, певец может позволить себе многие мелодические вольности, если, по его мнению, данный мелодический ход более соответствует содержанию поэтической фразы или конкретного слова. Подобное отмечается и в *таппа*. Именно поэтому в *тхумри*, так же как и в *таппа*, никогда не используются «строгие» *раги*, ладоинтонационная основа которых предполагает особую строгость соблюдения всех указанных предписаний. Наиболее употребляемыми здесь являются *раги Кафи*, *Деш*, *Кхамадж*, *Бхайрави*, *Синдхи-бхайрави*,

¹ Sharma K.Pr. Tabla bodh. P. 105.

Тиланг, Синдхура, Джангала, Пахади, Пилу, Джхинджхоти. Благодаря своей популярности они под воздействием времени и различных интерпретаций стали относиться к числу «нестрогих» *раг*, сама основа которых допускает (а возможно и предполагает!) определенную гибкость. Приведем звукоряды отдельных из них.

Рага Кхамадж (пяти – семитоновая):

са га ма па ни `са | `са ни-комал дха па ма га ре са

Рага Тиланг (пятитоновая):

са га ма па ни `са | `са ни-комал па ма га са

Рага Джхинджхоти (пяти – семитоновая):

са ре ма па дха `са | `са ни-комал дха па ма га ре са

Рага Кафи (семитоновая):

са ре га-комал ма па дха ни-комал `са | `са ни-комал дха па ма га-комал ре са

Рага Джангала (Зангола) (шести – семитоновая):

са ре га-комал ма па дха `са | `са ни-комал дха па ма га-комал ре са

Рага Пилу (шести – семитоновая):

са ре га-комал ма па ни-комал `са | `са ни-комал дха па ма га са га-комал ре са

Рага Синдхи-Бхайрави (семитоновая):

са ре га-комал ма па дха-комал ни-комал `са |
`са ни-комал дха-комал па ма га-комал ре са

Рага Бхайрави (семитоновая):

са ре-комал га комал ма па дха-комал ни-комал `са |
`са ни-комал дха-комал па ма га-комал ре-комал са

Рага Пахади (Пахари) (шести – семитоновая):

са ре га ма па дха `са | `са ни-комал дха па ма га ре са

В свою очередь, это обстоятельство породило особый аспект в жанровой сфере *рагсангит*, относя отдельные жанры к области *сарал-шастрийа-сангит*, что можно перевести как «легкая», или «нестрогая» классическая музыка. Разумеется, как в Индии, так и в Непале это воспринималось не как небрежное отношение к *раге*, а как возможность более свободного, творческого отношения к сочинению и разработке музыкального материала. При этом оставалось в силе следование *расово-интонационной характеристике раги*, ни в коей мере не становившейся лишь формальной привязанностью к ней.

Этот своего рода свободный творческий процесс побудил непальских музыкантов к преобразованию некоторых пришедших в страну индийских

жанров посредством изменения, вернее, расширения их ритмической организации. Например, к ряду *талов*, свойственных каким-то жанрам, стали подключаться и какие-то иные *талы*; или в одной композиции стали использоваться комбинации из разных метроритмических основ и т.д. Подобные нововведения коснулись, в частности, *хори-джамара*. Начавший к этому времени понемногу терять популярность на своей родине, в Непале, напротив, он стал все более привлекать к себе внимание, обогащаясь яркой мелодикой, построенной на новых или «переменных» ритмах. Помимо основного *тала Джамар* (демонстрируемого в *стхаи*) в последующих частях (которых также становилось больше) наряду с ним стал попеременно использоваться *Джхумра*, тоже 14-дольный, только с иной внутридольной компоновкой *матр*, но с таким же акцентом на двух 7-дольных частях. Точно так же и вся музыкальная композиция могла строиться на «преобразованном» 16-дольном *Тинтале* (*Тритале*), называемом *Панджаби* (что отмечалось выше). В связи с этими новшествами сам жанр уже, естественно, стал именоваться просто как «*хори*»; а к его лирическому характеру добавились еще более яркие ритмические краски¹.

Пример 32. Хори (*стхаи, антара*): *рага Кафи, тал Тинтал*

The musical score is written in 4/4 time and consists of 16 measures. The first measure is a whole rest, marked with an 'x'. The second measure is also a whole rest, marked with a '2'. The third measure starts with a '0' and contains the lyrics 'Khe - la - na la - ge'. The fourth measure starts with a '3' and contains the lyrics 'Shya - ma brij mein ho - ri ran - ga bha - ri pich - ka - ri.'. The fifth measure is a whole rest, marked with a '3'. The sixth measure is a whole rest, marked with a '3'. The seventh measure is a whole rest, marked with a '3'. The eighth measure is a whole rest, marked with a '3'. The ninth measure is a whole rest, marked with a '3'. The tenth measure is a whole rest, marked with a '3'. The eleventh measure is a whole rest, marked with a '3'. The twelfth measure is a whole rest, marked with a '3'. The thirteenth measure is a whole rest, marked with a '3'. The fourteenth measure is a whole rest, marked with a '3'. The fifteenth measure is a whole rest, marked with a '3'. The sixteenth measure is a whole rest, marked with a '3'. The score includes the following lyrics: Khe - la - na la - ge, Shya - ma brij mein ho - ri ran - ga bha - ri pich - ka - ri., A - bi - ra gu - la - la ke, ba - da - la chha - ye ra - ang - mein - bhi - ja ga - i mo - ri sa - ri.

¹ Sharma K.Pr. Tabla bodh. Pp. 103–105.

Отдельные нововведения ритмического плана, отмечаемые в *хори*, в довольно близких вариантах (по типу *хори-тхэка*) стали проявляться и в *тхумри*, в этом жанре также стал использоваться и *тал Панджаби* (из непальского варианта *таппы*), что заметно отражалось на мелодическом развитии, особенно при смене темпа в разных частях. Приведем три сочинения *тхумри* в разных рагах и, главное, в различном ритмическом выражении.

Пример 33. *Тхумри (стхай, антара): рага Тиланг, тал Тинтал (Тритал)*

^x sthai ² ⁰ ³
 Mo - ri a - li kin - ja - na men da - da be - cha - na ga -
 in. Mo - ri a - li kun - ja - na men da - da be - cha - na ga -
 in ka - na ku - va - ra ki su - na ke mu -
 ra - li - ya su - dha bu - dha bhu - la ga - i.
 (Mo - ri...)
 antara
 Kya - ka - ra - ta va - hu a - ra ko - chi - ta - va - ta
 da - ra - sa ke ka - ra - na u - ta hi ba - ta ga -
 i.

Пример 34. Тхумри (стхаи, антара): рага Синдхура, тал Тинтал (Тритал)

sthai

Da - ra - sa bi - na
 ta - ra - sa - ta an - khi - ya mo - ri. Da - ra - sa bi - na
 ta - ra - sa - ta an - khi - ya mo - ri ta - ka - ta hun
 ra - ha ba - - - ta ni - ta to - ri.

antara

Re - na - di na - mo he
 ka - la na pa - ra - ta hai, re - na - di na - mo he
 ka - la na pa - ra - ta hai, hi - ra - de ba - si to - ri
 mu - ra - ta mush - ta - ga ko - da - ra sa - na di - je
 bi - sa - ra ga - i su - dha mo - ri.

Пример 35. *Тхумри (стхай, антара): рага Кафи, тал Тритал (Панджаби)*

sthai

Ka - da - ra pi - ya nai - ya mo - ri kai - se la - ge
pa - ra? Ka - da - ra pi - ya nai - ya mo - ri kai - se la - ge
pa - ra? Tu ke - va - ta, a - na - ri hu ta - dhi ma - jha -
dha - ra. Ka - da - ra pi - ya.

antara

Na - mo - ri nai - ya na re khi - vai - ya;
a - na pa - ri ma - jha - dha - ra. Ka - da - ra pi - ya.

Приведение трех примеров *тхумри* с разной степенью ритмической сложности не случайно, ибо этот жанр известен в Непале в различных видах, и более простые из них практически приближаются к *бхаджанам* (о них говорилось в предыдущем разделе). В свою очередь *бхаджан*, будучи довольно «демократичным» жанром, постоянно обогащался заимствованиями из *тхумри* в плане использования *раги* и особенно по части усложнения ритмических комбинаций. В довершение темы о ритмах следует также отметить, что в разных региональных исполнительских школах (*гхарана*) в силу многовекового поступательного развития, хотя и редко, но все же укоренились отличные друг от друга варианты одноименных *талов*. В частности, в Непале известно несколько равно признаваемых, метрических вариантов *тала Джот (Джат)*. Кроме 14-дольного варианта он существует и как 7-дольный, но помимо того *Джот* известен и как 16-дольный тал (перекликающийся с 16-дольным *Триталом*), с его же «упрощенным» 8-дольным вариантом. Самое интересное, что, по мнению авторитетного музыканта Калипрасада Шармы,

в непальском *тхумри* – в разное время и в разных школах – использовались практически все виды *тала Джот*¹.

Изложенный материал как в отдельных его аспектах, так и в целом, был направлен на раскрытие характерных черт каждого представленного вокального жанра. Параллельно существующая инструментальная музыка также проходила через различные стадии своего развития и была достаточно востребованной. Тем не менее исторически и в Индии, и в Непале лидирующее положение в классической музыке изначально занимало именно вокальное искусство. Огромную роль в этом, прежде всего, играло слово, его смысл и поэтичность, а также природные данные самого голоса, его выразительные и технические возможности, которые у ранних музыкальных инструментов были весьма ограничены из-за их несовершенства. Об этом свидетельствуют известные факты, когда музыкант начинал исполнять какую-то музыкальную композицию на одном инструменте, а затем – для использования более высокой или, напротив, низкой tessitura – брал другой инструмент, чтобы продолжить игру на должном уровне². В этом заключалась одна из причин того, что инструменталисты, опираясь в своем творчестве на известные вокальные жанры, более следовали за новациями, рождавшимися в певческой музыкальной сфере, нежели шли по пути изыскания собственного пути развития.

Однако с течением времени происходил неизбежный (!) процесс совершенствования музыкальных инструментов (особенно *ситапа*, благодаря прибавлению струн и изменению формы), повлекший за собой и высококоразвитую, наравне с вокальным искусством, школу исполнительского мастерства³. Важно, что при этом исторически сложившаяся органичная связь певческого голосоведения с инструментальным звучанием осталась присущей исполнительской манере музыкантов независимо от используемого инструмента – духового или струнного (что заметно отличает индийскую и непальскую музыку от других музыкальных культур). Также и традиционное сочетание «законченных» форм и «открытых» импровизационных структур по-прежнему составляло основу инструментальной музыки *рагсангит*. То есть практически те же вокальные жанры находили применение в инструментальной музыке, но в преломлении к специфике каждого инструмента.

¹ *Sharma K.Pr.* *Tabla bodh.* Pp. 103–104.

² *Шанкар Р.* *Моя музыка – моя жизнь.* С. 99.

³ См.: *Raychoudhuri B.* *Bharotiya shongitkosh.* Calcutta: Kathashilpa Prakash, 1965. (In Bengali). Pp. 103–105; *Морозова Т.Е.* *Индийская классика на перепутье цивилизаций: свое и чужое.* С. 203–207.

Крайне интересным и продуктивным стало «выборочное» слияние характерных структурных и исполнительских черт, присущих *дхрупада* и *кхялу*, в результате чего появилась самостоятельная сложная инструментальная форма. Она состоит из большого вступительного раздела, образовавшегося на основе *трехчастного алапа дхрупада* и следующего еще более крупного раздела *гат*, включающего двухчастный мелодико-тематический материал (*стхаи* и *антара*) с последующим импровизационным развитием, выстраивающимся по типу подобного раздела *кхяла* (схожему, но не копирующему его). Последнее замечание относится ко всей этой новой инструментальной форме, которая настолько объемна, что в целом даже не имеет единого названия, но при этом отдельно именуется его части. Так, на основе прежней трехчастной структуры *алапа* (не базирующегося на метроритме) сформировался вступительный раздел, состоящий из трех отдельных частей, ставших именоваться *алап*, *джор* и *джхала* (отличающихся по темпу и виду импровизаций). А следующий крупный раздел, именуемый *гат* (как особый «способ движения»), иногда даже может предваряться лишь какой-то одной частью из вступительного раздела.

Это происходит не только в силу обширности самого *гата*, но и благодаря всевозрастающей роли сопровождающего его ударного инструмента *табла*, исполнитель на котором уже давно перестал быть просто аккомпаниатором. К примеру, в какой-то момент между ним и солирующим исполнителем на струнном инструменте – *ситаре* или *сароде* – начинается происходить «переброска» короткими музыкальными фразами, что постепенно обретает соревновательный характер благодаря все более усложняющимся ритмическим комбинациям; и в конце концов уже вся аудитория слушателей оказывается вовлеченной в эту захватывающую азартную игру двух талантливых музыкантов.

Если же в принципе касаться выступления непальских профессиональных инструменталистов, то так же, как и именитые певцы, они любят заканчивать свои концертные программы, насыщенные высокой классической музыкой, каким-либо номером из «нестрогой» *шастрийа-сангит*. К примеру, исполнением *тхумри*, *хори* или *таппа* (в инструментальном варианте!) и даже еще более простой и мелодичной композицией типа *дхун*, чаще всего основанной на народном мелосе. Так, например, в один их холодных январских вечеров замечательный слепой непальский исполнитель на *сароде* Мохан Сундер Щрестха в завершение своей программы исполнил *дхун* в виде вариаций на довольно простую, но весьма напевную неварскую мелодию. Эта виртуозно исполненная композиция доставила огромное удовольствие всем присутствующим, включая и меня, тем более, что попутно мне удалось записать эту выбранную музыкантом славную народную мелодию.

Пример 36. Неварская народная мелодия



Подобное выстраивание концертной программы исполнителей на *ситаре, сароде, скрипке* лишний раз подтверждает исключительную близость жанров вокальной и инструментальной музыки, что в одинаковой мере свойственно музыкальной культуре и Непала, и Индии.

Как уже неоднократно отмечалось, существенной чертой взаимодействия индийских и непальских музыкальных традиций является естественное суммирование этих двух самостоятельных величин, приводящее к оригинальным результатам. Вероятно, именно отсутствие чужеродности способствовало достаточной органичности данного процесса во все времена несмотря ни на какие проблемные моменты. Этот непростой преобразовательный акт, где, в частности, преобладал акцент на самостоятельный путь развития, хорошо прослеживается на примере еще одного интереснейшего вокального жанра, занимающего немаловажное место в традиционной музыке Непала.

Стотра (или *стутти*) – это один из наиболее древних музыкальных жанров, появление которого в Непале относится еще ко времени правления Личчавов. История *стотры* удивительна. Она ведет свое начало от древней индийской религиозно-философской *самаганы* – высокой духовной музыки, зародившейся в ведийский период. Во времена *самаганы* параллельно существовал широкий спектр светского музыкального искусства. Указания на различные виды вокальной и инструментальной музыки с ее неизменным участием в свадебных и иного рода церемониях, празднествах и театрализованных представлениях имеются в самих Ведах¹. Совершенно четким было и представление о назначении той или иной музыки. В древнем «музыкальном искусстве и науке о музыке

¹ См.: *Tatacharya A.P. Vedam Potrum Geetham // Kalki Deepavali Matar. 1970. November.*

почитались как *локаранджана* – достижение чувственного удовольствия и эстетического наслаждения, так и *бхавабханджана* – достижение духовного блаженства и освобождения»¹. Последнее имело непосредственное отношение к *самагане*, отмеченной статусом особого предназначения; соответственно тому она была исключительно систематизирована. Священные гимны (входящие в «Самаведу»), «вырастающие» из распевно-речевых *ричи* «Ригведы», сохраняли сакрально-вербальный образ посвящения, переводя его в новую ипостась образа сакрально-музыкального. Поэтому *стотра* (от *стома* или *стобагана*) как хвалебные песни, обращенные к различным божествам ведийского пантеона, изначально обладали сложной идейно-смысловой символикой². В процессе своего развития постепенно выходя за пределы сугубо ритуальной музыки, *стотра* обретает самостоятельную форму, в основе которой обычно лежит двухчастное мелодическое построение, повторяемое в зависимости от количества поэтических строф. С течением времени значительные изменения претерпевает сама мелодика: от изначально простейшего типа до использования *раги* и *тала*. Но при этом *стотра* по-прежнему сохраняла издревле присущий ей стиль и характер гимнического песнопения.

Весьма примечательно, что приблизительно к XV веку этот жанр в Индии начинает угасать; иначе сказать, оставаясь по-прежнему востребованным, он перестает развиваться, оттесняемый другими, более сложными музыкальными жанрами. В Непале к этому же периоду он, напротив, вступает в пору своего расцвета. Что же способствовало этому активному развитию? Надо полагать, более всего это было связано с возросшей популярностью *стотры* как поэтического жанра, часто называемого *стутти*, в котором поэты в соответствии с канонами ведийской поэзии сочиняли «стихотворные хвалы богам и панегирики в честь умерших праведников из знатных семей»³. Здесь следует вернуться к более ранним временам, то есть к периоду правления Личчавов, когда собственно и появился в Непале данный жанр⁴. Среди текстов, высеченных на каменных плитах, известных как *шилапатра* (появление которых относят к середине V века),

¹ Mutatkar S. Dhruvada: Its Legacy and Dynamics // Aspects of Indian Music. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1987. P. 3.

² См.: Prajnanananda S. Historical development of Indian music. Pp. 46–47.

³ Аганина Л.А. Литература // Современный Непал. Справочник / Отв. ред. И.Б. Редько. М.: Наука, 1967. С. 221.

⁴ До этого, то есть в эпоху царствования в Непале киратских раджей, также существовали отдельные сочинения на санскрите, но они относились, в основном, к буддизму. См.: Sharma T. Nepalma raj-parampara ra sahitik rup-rekha. Kathmandu: Nepal Ratna Pustak Bhandar, 1982. P. 36. (In Nepali).

имеются и *стути*, по различным образцам которых можно судить о развитии этого жанра, но именно как поэтического¹. Поэтический рост *стути* не мог не отражаться на аналогичном вокальном жанре, который со временем также обогащается оригинальной поэзией, не утрачивая при этом высокого стиля традиций ведийских гимнов.

Показательно, что в наиболее значительных ранних документах, в частности, относящихся к X веку, содержащих сведения о музыкальной культуре Непала, о *стотре* упоминается, как о жанре, уже бытующем в стране². Кроме того, по степени распространенности *стотры* достаточно убедительно свидетельствует факт ее существования на различных национальных языках. Это, в свою очередь, нашло отражение и в разных наименованиях данного музыкального жанра (с известной долей условности): *стотра* – это в основном гимны на санскрите, *тута* – на неварском языке, а *стути* – на непали.

Следует отметить, что слова *стотра* и *стути* – оба санскритские и в переводе обозначают практически одно и то же: хвалебная песня, гимн, хвала, восхваление. Совершенно очевидно, что в самом названии уже заключен основной смысл и назначение данного жанра, и это еще один немаловажный момент, способствовавший развитию и широкому распространению *стотры* в Непале. В связи с этим следует обратить внимание на то, что на тех же, упомянутых выше древних каменных плитах с надписями имеется информация, свидетельствующая о существовании различных *гостхи*, или *гутхи*, что в переводе означает группа, общность. В контексте нашей темы особенно важно, что среди них встречаются указания и на *вадитра гостхи*, то есть на специальные сообщества музыкантов, основной обязанностью которых было участие в разного рода ритуальных церемониях и празднествах, где всенепременно должны были звучать хвалебные песни. Таким образом, наличие столь давней и разнообразной вокально-инструментальной практики, характерность мелодического и поэтического содержания, а также непрерываемая востребованность с весьма ранних времен, позволяют рассматривать *стотру* в качестве реально значимого жанра традиционной музыки Непала.

Необходимость ее звучания по случаю определенных событий религиозного и светского плана, способствовала тому, что эти гимнические песнопения могли (и продолжают) исполняться музыкальными группами как специального, так и многоцелевого назначения. Как правило, *стотра* исполняется с инструментальным сопровождением (в то время

¹ Шрестха К.П. Традиция и современность в литературе Непала // Культура Непала. Традиции и современность. С. 92–98.

² См.: Darnal R. Sangeet parikrama. P. 19.

как для Индии это не типично). Более того, инструментальный состав также может быть разным, в зависимости от местных традиций. В число же обычно используемых инструментов входят бронзовые тарелочки – *маджира*, а также *мадал* (двухсторонний барабан вытянутой формы); иногда для ведения мелодии подключается *гармонциум* (современный язычковый, пневматический клавишный инструмент, легкий, удобный для транспортировки).

Нельзя сказать, что в современной музыкальной жизни Непала *стотра*, или *стуги* столь же востребована, как раньше, тем не менее она по-прежнему звучит и продолжает выполнять свое предназначенье. Показательно, что существует она в различных образцах как по композиционной форме, так и по музыкальному языку, а также и по времени создания. То есть сегодня равно популярны как отдельные очень старые, так и сравнительно недавно сочиненные *стуги*. Вот пример одной из них, созданной в начале XX века неизвестным автором в прославление Вишну. По словам музыкального теоретика Рамсарана Дарнала, сейчас она достаточно популярна в Катманду, и во многих семьях музыкантов ее часто поют по утрам вместе с детьми.

Пример 37. *Стуги в прославление Вишну, тал Кахарба*

The image shows a musical score for a piece titled "Stuga in praise of Vishnu, Tal Kaharba". The score is written on six staves of music, all in a single system. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 8/4. The music is primarily melodic, featuring various rhythmic patterns and ornaments. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a repeat sign at the beginning. The third staff continues the melody with some grace notes. The fourth staff features several triplet markings (indicated by the number '3' below the notes). The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Главенствующую роль в *стутти* играет поэзия. В гармонии с ней рождается мелодическое выражение и определяются структура композиции, но все это в соответствии с гимническим стилем. В качестве основы чаще всего выступает двухчастное мелодическое построение, состоящее из одной поэтической *шлоки*, включающей две *пады*, то есть стихотворные строки. Но нередко основа состоит только из одной строфы, если она достаточно выражает главную мысль, как в представленном выше примере: «Вседержителю наше поклонение» («Шрипробхуко намо гардхам»). Однако в таких случаях она, как правило, проводится второй раз и, возможно, с вариациями. Затем эта первая строфа может повторяться после каждой из последующих *шлок* либо по выбору исполнителей, то есть в принципе традиционная форма может в известной степени изменяться.

Так, например, в старинной *стутти* «Бадринараян» начальное (первое) и последнее (седьмое) двухчастные построения представлены в расширенной форме (то есть четырьмя строфами) по сравнению со средними построениями, в которых двухчастность образуется двумя однострочными поэтическими строфами. Каждое поэтическое двустушие неизменно заканчивается словами, вернее, восторженно-благоговейным возгласом: «Шрибадринатх вишвамбхарам» («Шри-Бадринатх Всевышний!»). И каждый раз этот возглас мелодически подводит к рефрену, в качестве которого используется самая первая музыкально-поэтическая фраза (вернее, ее мелодически завершенная первая половина), с которой начинается эта хвалебная песнь: «Павана манд сугандха шитал» («Тихий ветер несет аромат и прохладу»). Этот рефрен также поется и в конце первого построения, но отсутствует в заключительном. Вместо него здесь звучит однострочная «славица» в честь высшей божественной гармонии, завершающаяся тем же благоговейным возгласом. Этим заключительным словам полностью соответствует высокий музыкально-поэтический стиль всей *стутти*, где воздается хвала множеству божеств. Среди них (в порядке упоминания) Ганеша, Шарада (Сарасвати), Индра, Чандра (бог луны), Кубера, Лакшми, Наранараян, Махешвара (обитающий на священной горе Кайлаш), которым посвящались отдельные хвалебные слова и строфы.

Примером подобной, но все же несколько иной композиционной структуры может служить так называемая утренняя *стутти* (*пратастутти*), известная под названием «Чародхам» (в переводе – четыре сияния, или святости), где воспеваются священные обитатели четырех богов шри-Джаганнатха, шри-Раманатха, шри-Бадринатха и шри-Раначхода. Здесь девять музыкально-поэтических построений, из которых первое

и заключительное – расширенные (состоящие из четырех поэтических строф), а все остальные – двухчастные (то есть двухстрочные). Рефреном здесь, как и в предыдущем примере, является первая половина начальной строфы *стутти*, а в заключительном построении вместо этого короткого рефрена с небольшим изменением в тексте исполняются полностью две первые строфы.

Приведенные примеры не являются «эталонными» показателями существующих разновидностей композиционной структуры *стутти*, ибо они демонстрируют лишь возможные ее видоизменения в зависимости от поэтического текста. Тем не менее на тех же примерах видно, что, в принципе, эти изменения не нарушают структурных норм *стутти*, которые предполагают многократное повторение основного мелодического построения с возможной композиционной вариативностью. Следует все же отметить, что в наиболее распространенной форме *стутти* (или *стотры*) отсутствуют «расширенные» вступительные или заключительные части (наподобие рассмотренных выше). Вместо этого нередко начальное мелодическое построение основывается вообще на одной поэтической строфе (как в самом первом примере), которая повторяется дважды, но с всевозможными вариациями, в результате чего и образуется двухчастная форма. И далее ее первое проведение становится рефреном, идущим после каждого из последующих одно- или двухчастных «куплетов». Иногда в некоторых *стутти* подобный рефрен заменяет собой вторую половину всех следующих далее двустихий (то есть становится их второй строфой). Например, это наблюдается в старинной *стутти*, посвящаемой Шиве (эпитетами которого здесь являются *Бхоланатх* и *Дигамбар*), в строфе-референе которой заключен основной смысл этого молитвенного песнопения: «Хэ, Бхоланатх! Дигамбар йаха дукха меро харо» («О, Бхоланатх! Дигамбар, избавь меня от страданья»).

Интересно, что именно в такого типа композиционной форме, отмеченной как наиболее распространенной, чаще всего создаются *стутти*, основанные на *раге*. Возможно, поэтические тексты, выдержанные в строгой традиционной стихотворной структуре, находят особую гармонию с ладоинтонационной выразительностью, заложенной в *рагах*. Неслучайно и то, что так называемые *рага-стутти*, посвящаемые богам и сочиняемые в разные времена на протяжении нескольких столетий, сохраняются и сегодня в репертуаре профессиональных певцов, ибо не теряют своей актуальности и популярности в самых различных аудиториях. Многие из них к тому же относятся к категории *мангала-стутти*, то есть к песням благословения. Их обычно исполняют во время каких-то праздников,

а чаще всего на свадьбах. Полагают, что звучание подобных *стутти* равнозначно молитве о счастье (*мангалья*) и что это музыкально-поэтическое благословение дарует молодым супругам согласие и благополучие на всем их жизненном пути.

К этой категории гимнических песнопений относится и одна из известнейших в Непале *стутти*, появившаяся в XVII или, возможно, в начале XVIII века. Это «Дашаватар», посвященная «десяти аватарам» Вишну:

Пример 38. *Стутти «Дашаватар» (мангала-стутти)*

sthai *маз Дабра*

Bha - ja ma - na Na - ra - ya - na

Ra - ghu - vi - - ra Go - - vin - dam

Bha - ja ma - na Na - ra - ya - na

Ra - ghu - vi - - ra Go - vin - dam

antara I

Pra - tha - ma a - - - va - ta - ra pra - bhu

ma - - - tsya - ru - pa dha - ra - nam.

Shan - kha cha - kri ga - da pa - dma

shan - kha - su - ra chhe - da - nam.

Bha - ja ma - na Na - ra - ya - na

37

Ra - ghu - vi - - ra Go - - - vin - dan

antara II

Dvi - ti - ya a - - - va - ta - ra pra - bhu

ka - ma - tha - ru - pa dha - ra - nam.

Sur - a - su - ra sa - ha - ya bhia - c

ma - ndra - cha - - la dha - - ru - nam



«Дашаватар» – Десять аватар Вишну

Здесь каждая поэтическая *шлока*, состоящая из двух *пада* (стихотворных строк) и, соответственно, основанное на ней двухчастное мелодическое построение, повествует об одном из десяти земных воплощений (*аватар*) этого бога, в которых он являлся на землю, и в котором он еще предстанет на земле. Исходя из содержания, каждая *шлока* начинается

соответствующими словами – «первая аватара...», «вторая аватара...», «третья аватара...», «четвертая аватара...» и т.д. (*праджам аватара, двитья аватара, третья аватара, чатурха аватара* и т.д.). По окончании каждого из десяти музыкально-поэтических представлений божественных аватар неизменно следует рефрен, в качестве которого выступает начальная строфа *стутти*: «*Бхаджа мана нараяна рагхувира говиндам*» («Воспевай, душа, Нараяна, Рагхувира, Говинда»). Это соответствует, как известно, традиционным правилам композиции, принятым в классической музыке.

На этой начальной строфе (то есть двойном проведении ее на разном мелодическом материале по изложенному выше принципу) основывается первое или, в данном случае (соответственно содержанию), вступительное двухчастное музыкально-поэтическое построение. По аналогии с классическими музыкальными формами оно может называться *стхаи*, а все последующие двухчастные периоды могут определяться как *антара*. Однако эти термины не используются при записи только одного поэтического текста, но практически всегда применяются при нотной, точнее, нотобуквенной (непальской) записи произведения.

Стоит также обратить внимание на определенное отличие непальского исполнительского стиля *стотры* (*стутти*) от стиля индийского, где практически не используются аккомпанирующие инструменты и потому допускается большая свобода, в том числе и некоторая ритмическая «раскрепощенность». Тем не менее несмотря на «привязанность» к инструментальному сопровождению непальская певческая манера характеризуется яркой импровизационной вариантностью. Не выходя за строгие рамки метроритма, певец «расцветчивает» музыкальный материал различными орнаментальными узорами и даже, отвечая своим эмоциональным ощущениям, вносит (часто именно спонтанно) в основную мелодику новые мелодические обороты и интонации, созвучные конкретным поэтическим словам и фразам. Благодаря этому каждая *антара* обретает свои особенные краски, и как бы взамен «куплетному» однообразию приходит «многочастная» разноликость.

В этом плане рассматриваемая *мангала-стутти* «Дашаватар» предоставляет певцу необычайно широкое поле для эмоционального самовыражения и творческой импровизации, ибо сам поэтический текст наполнен не только богатой содержательностью, но и ярчайшей образностью. Перед исполнителем и слушателями поочередно возникают аватары Вишну в обликах рыбы (*матсья*), черепахи (*каматха*), вепря (*вараха*), человека-льва (*нарасимха*), карлика (*вамана*), парашурама (*с боевым топором*), а также в образах Рамы, Кришны, Будды и Калки – грядущего освободителя мира от зла.

Завершая рассуждения о *стотре*, или *стутти*, невозможно удержаться от нескольких высокопарных слов. Рожденный еще в далекую ведийскую эпоху в Индии и обретший свой самостоятельный путь в Непале этот традиционный жанр хвалебных песен, развиваясь, но неизменно сохраняя изначальную суть своей природы, словно живая нить, связывает древнюю и современную музыкальную культуру, занимая в ней достойное место, соответствующее своему предназначению¹.

При рассмотрении многогранной жанровой палитры непальской музыки постоянно обращал на себя внимание один немаловажный фактор – неординарность подхода профессиональных музыкантов этой страны к принятию тех или иных теоретических или исполнительских постулатов, привносимых из индийской музыкальной культуры. Практически мало что отрицалось, но, по сути, всегда переосмысливалось и направлялось в русло согласованности со своими традициями, образующимися и вызревавшими на почве своей исключительной самобытности. Именно поэтому даже такой феномен, как *рага*, будучи принятой в Непале не только на теоретическом уровне в качестве централизованной музыкальной основы, но и как средоточие духовного и эстетического начал, тем не менее обретала особенное образно-эмоциональное преломление, согласно приверженности своим культовым корням и мифологии.

Подобное отношение или восприятие *раги* отражалось на интерпретации *расовой* сферы, что влекло за собой определенные изменения в интонационной характеристике и затем распространялось на ладовую основу привнесением некоторых изменений в сам звукоряд. В свою очередь, это влияло на группировку *раг* по ладовому принципу, что лежало в основе классификационной системы, столь необходимой для организации весьма значительного количества *раг*. Кроме того, исполнительская практика позволяла ощутить и оценить потенциальные возможности той или иной *раги*, определить ее «долгосрочность» – то есть *раги* с «низким уровнем» потенциала, если можно так выразиться, оставались менее востребованными (у музыкантов все реже возникало желание создавать на их основе музыкальные композиции) и в конце концов выходили из употребления. В результате разнородных процессов многие *раги* заняли устойчивую позицию в *непали-шастрийа-сангит* практически без изменений, отдельные стали фигурировать под другим наименованием, но отмечались и такие, в которых при сохранении прежних названий наблюдались явные

¹ Морозова Т.Е. Профессиональная музыка Непала в аспекте взаимосвязи с индийской музыкальной культурой. С. 132–138.

отличия от оригинала по ряду параметров (по звукоряду или опорным тонам и т.п.), включая и иную расовую интерпретацию.

Данные процессы ни в коем случае не могут расцениваться как нечто из ряда вон выходящее, это естественный ход событий, предполагающий известную степень принятия, адаптации и переоценки привносимых ценностей при соприкосновении различных культур. Уместно отметить, что в самой Индии в период иноземного господства также происходили определенного рода заимствования из исламской культуры, не разрушающие концептуальных основ системы *рагсангит*, но явно их развивающие. В частности, под влиянием чужеземного мелоса обогащался новыми интонациями и собственный музыкальный язык; родилось немало *раг*, мелодическая основа которых обрела «мусульманский» колорит, так же как подобный оттенок проявлялся и в некоторых *санкирна рагах*, то есть «смешанных», созданных на основе двух или трех известных *раг*. Хотя они и выделялись характерными интонационными оттенками, но ни в коей мере не выбивались из общей глубоко укоренившейся *раговой* системы¹.

На этом важном моменте фиксирует внимание известный индийский ученый О.С. Ганголи, подчеркивая, что «способность впитывать различного рода новации и ассимилировать их в раговых структурах говорит о сильной жизнестойкости и качественном росте постоянно развивающейся индийской музыки. <...> Она сумела противостоять наплыву персидской культуры и, принимая новые раги, окрашенные персидскими мелодиями, не поступилась ни на йоту как принципами раговой структуры, так и базовыми основами индийской музыкальной науки»². Другой крупный индийский музыковед В.Н. Бхаткханде делает подобного же рода заключение в своем научном исследовании, посвященном сравнительному анализу различных периодов индийской музыки в течение XV–XVIII веков. Он отмечает, что в отдельных трактатах тех времен *раги*

¹ Данное замечание продиктовано неоднократными попытками отдельных музыковедов выделить так называемые *мусульманские раги* в отдельную «автономную группу» якобы из-за их исключительности, не позволяющей рассматривать их с позиций, применимых к другим *рагам*, что в действительности абсолютно неверно и не раз опровергалось известными индийскими учеными. См. это: *Морозова Т.Е.* Индийская классика на перепутье цивилизаций: свое и чужое. Тем более, что, в принципе, практика привнесения в *рагу* «иноземных» мелодических интонаций существовала в Индии с давних пор, о чем уже упоминалось выше в данной монографии.

² *Gangoly O.C.* Ragas and Raginis. Pp. 40–41.

с индо-персидскими интонациями (называемые «пхиродаст» либо «парада», то есть «чужеродные») выделялись в основном с целью представления их как носителей конкретной мелодико-интонационной основы. Но это отнюдь не означало их обособления от других *rag*, и принадлежность их (по всем параметрам!) к *раговой* системе Хиндустани не подвергалась сомнению¹.

К ценным высказываниям этих выдающихся ученых можно лишь добавить, что подобного рода нововведения в музыку Хиндустани никоим образом не усугубили ее некогда определившихся различий с южноиндийской музыкой Карнатака. Так же, как они не нарушили и исконную родственную связь с непальской *шастрийа-сангит*, которая, в свою очередь, позволила себе внести некоторые разумные (с позиции своих традиций) коррективы в *раговую* систему. Все это является доказательством того, что суть природы *раги* остается неизменной несмотря ни на какие эволюционные процессы, каковых было немало на пути ее двухтысячелетнего существования и развития.

После необходимого отступления общепроblemного плана вновь возвращаемся к теме, непосредственно связанной с особенностями восприятия *раги* в Непале, где немалую, а, скорее, ведущую роль играли разного рода религиозно-культурные ассоциации, связанные с миром богов, воплощенным в эпических сказаниях и народных поверьях. Образно-эмоциональная сфера *раги*, то есть *раса* – весьма тонкий аспект ее характеристики и особенно та грань, которая связывается с божественным имиджем. Именно эта, характеризующая *рагу* ассоциативная символика более всего проявилась в плане различий между индийским и непальским восприятием *раговой* системы, когда после нескольких веков нарушенной взаимосвязи вновь возобновились творческие контакты между соседствующими странами.

Дело в том, что индуистский пантеон изобилует не только количеством божеств, но и множеством различных интерпретаций, связанных с их обликом, предназначением и деяниями. Поскольку данного типа различия всегда бытовали в различных регионах самой Индии, то вполне естественно, что они отмечались и в Непале. При этом следует учитывать еще и то, что пантеоны непальского индуизма и буддизма (мирно сосуществующие испокон веков) характеризуются наличием многих божеств, свойственных обеим религиям. В связи с этим каким-то отдельным

¹ См.: *Bhatkhande V.N. A comparative study of some leading music systems of the 15th, 16th, 17th and 18th Centuries // Sangeeta. Lakhnow: Morris College of Hindustani Music. 1930–1931. V. I. № 3–4.*

божествам могут приписываться некоторые несхожие черты и эпитеты, иной характер воздействия и, соответственно, иной вид почитания. Это, в свою очередь, не могло не отражаться на характеристике *rag*, образно-эмоциональная сфера которых символически связывалась с подобными божествами¹. В результате *rasa*, наполненная значимой для этой горной страны символикой, становилась ведущей во многих *ragaх* (укоренившихся за время прерванной связи с Индией), и, будучи близкой и понятной непальскому исполнителю, она создавала особую сакральную *ауру*, позволяющую певцу или инструменталисту представить свое выступление как «музыкальное подношение» почитаемому божеству.

Одним из примеров может служить образно-эмоциональное выражение *расы* в пятитоновой *раге Дурга*, названной в честь и по имени самой богини. Ее божественная суть – воинственная, но справедливая – как в непальской, так и в индийской интерпретации выражается сочетанием двух *рас*, отражающих ее силу (*вира*) и восторженное поклонение (*бхакти*). Однако в индийской традиции в большей степени делается упор на «сверхсильные» достоинства богини, и потому в музыкальных композициях, основанных на этой *раге*, весьма часто и в разных регистрах обыгрывается характерное «мгновенное» глиссандо между тонами *дха* ~ *ма* (то есть *ля* ~ *фа*), напоминающее «взмах меча» (о чем упоминалось выше). В непальской же интерпретации этой *раги*, напротив, больший акцент делается на *расе бхакти* – соответственно, и данное глиссандо хотя и присутствует, но особо не выделяется и, более того, оно как бы смягчается или сглаживается продолжающимся движением к тону *ре*. Другие свойственные этой *раге* интонации, вырастающие из ее пятитонного звукоряда, звучат напряженно в основном в верхнем регистре². Все эти особенности хорошо прослеживаются на примере одной из *гити*, сочиненной на основе *раги Дурга* и посвященной этой же богине.

¹ Об особой приверженности в Непале к отдельным богам и о наделинии некоторых *rag* их божественной энергетикой свидетельствует немало поэтических текстов, помещенных среди дворцовых росписей. На стенах дворца Хануман Дхока в Катманду сохранились поэтические тексты песен, посвященных богине Кали с соответствующими указаниями *rag* и *талов*. В другом дворце, Таледжу Бхавани в Бхактапуре, посвящения богине Дурге точно так же снабжены названиями *rag* и *талов*, в которых созданы эти музыкально-поэтические творения.

² Подробнее см.: Морозова Т.Е. Рага в музыке Хиндустан. Современный период. С. 172–173, 237; Pande I, Regmi S, Yonjan G. Sangitanjali. Kathmandu: Raktakali, 1977. P. 88–89. (In Nepali).

Пример 39. *Рага Дурга, тал Джхпатал – виламбит (медленный)*

sthai

Du - ur - ga bha - va - ni

bha - va bha - ya ha - ri - ni.

Du - ur - ga bha - va - ni.

antara

Du - kha da - ri - dra ha - ra - ni

De - vi dn - ya - ni bha - va - ni.

Du - ur - ga bha - va - ni.

Следует попутно отметить, что *раги*, имеющие отношение к каким-то божествам, не обязательно должны называться их именем или звучать только в их честь, так же как и музыкальные композиции, посвященные этим божествам, могут быть основаны и на какой-то другой *раге*. Решающую роль при этом играет сам символ и связанные с ним эмоции. В частности, на основе рассматриваемой *раги Дурга*, исходя из последнего варианта ее расовой интерпретации, чаще всего создаются музыкально-поэтические композиции, предполагающие выражение исключительно сильных чувств, и при том совсем не обязательно обращенных к данной богине. Так, вдохновенным мелодическим звучанием и поэтической возвышенностью («...Ты великий, Ты маящий, Ты светлейший...») наполнено сочинение неизвестного автора конца XVIII – начала XIX века, посвященное Джине («победителю»; звание, или эпитет, присваиваемый буддийскому святому или самому Будде), фрагмент из которого здесь приводится.

В свою очередь, сама богиня Дурга, будучи весьма почитаемой в Непале, находит образное воплощение не только в *раге*, носящей ее имя и основанных на ней сочинениях. Силой ее чувств наполнена *раса* другой *раги*, именуемой *Малашри*. Непальская *Малашри* еще более, чем *рага Дурга*, отличается от одноименной *раги*, используемой в *хиндустани-сангит*. История этой *раги* крайне интересна в плане ее толкования и различных преобразований.

Пример 40. *Raga Дурга, тал Тинтал – виламбит (медленный)*

sthai

3

X

2

0

3

3

antara

Tu ji - na bo - - - la re pua - re. Gha - ri e - ka

X

2

0

3

ma - - - na ra - i - na an - dhe - ri mo - ra

X

2

0

3

ji - ya ra - da re - - - - go. Tu ji - na

X

2

0

3

bo - - - - la re pua - - - re. Tu ji - na...

Судя по индийским трактатам, она появилась около X века под названием *Малашри*, а уже с XI–XII веков преобразовалась собственно в *Малашри*; в частности, в трактате Сомешвара Дева «Манасолласа» (начало XII века) она представляется как производная от *Шри раги*. Приблизительно в те же времена *Малашри* была известна в нескольких вариантах, распространенных в разных регионах. Однако все они базировались на трех основных тонах: са, га, па (то есть I, III, V ступенях).

Это была изначально особенная *рага*, поскольку по всем правилам звукоряды *раг* не могут состоять больше чем из *семи свар* (тонов) и меньше чем из *пяти свар*. *Рага Малашри* – исключение, ибо ее основу составляют только три тона. Это, видимо, и способствовало появлению некоторых ее вариантов, в которых допускалось «подключение» других тонов, «опевающих» основные *свары* в процессе музыкального развития (но при нисходящем движении и в определенных мелодических оборотах). Кроме того, в отдельных музыкальных кругах она представлялась как *рагини* (поскольку полагалась производной от *Шри раги*), а ее далеко не мягкий характер объяснялся глубиной чувств, исходящих от женского начала. Таким образом, изначально присущая этой *раге раса вира* также обретала «смягчающие» оттенки.

Дальнейший ход событий тем не менее привел к тому, что *рага Малашри* в музыке Хиндустани закрепились практически в своем первоначальном виде. Это тем более любопытно, поскольку в силу своего крайне «малочисленного» звукоряда эта рага используется довольно редко и на ее основе создается обычно не вокальная, а инструментальная музыка (по большей части иллюстративная). Однако индийские музыканты ревностно относятся к сохранению именно этого полагающегося ими

традиционным вида *раги Малашри*, неодобрительно встречая любые попытки внести в нее какие бы то ни было изменения¹.

С обратным явлением мы сталкиваемся в *непали-шастрийа-сангит*. Очевидно, в этой горной стране *рага Малашри* появилась именно в тот период (приблизительно в XIII веке), когда в разных регионах Индии активно использовались ее различные варианты. По всей вероятности, свой вариант этой *раги* складывался и в Непале. Решающую роль при этом, видимо, сыграла ее образно-символическая связь с богиней Дургой (в то время как в Индии с этой *рагой* не связывалось какое-либо конкретное божество). Это, прежде всего, отразилось на *расе*; то есть изначально присущая этой *раге раса вира* не только «смягчилась», но и обогатилась *расой бхакти*. Благодаря этому образно-эмоциональная сфера *раги* стала выражать исключительную силу чувств Дэви Дурги, способную проявиться и в отстаивании справедливости, и в любви (что соответствовало легендам о деяниях богини).

Параллельно с *расой* изменялся и характеризующий ее интонационный материал, и собственно сам состав звукоряда. Основу его по-прежнему составляют тоны I, III и V ступеней; из них *свара на* (V ст.) является «ведущей» (*вади*), *са* (I ст.) «сведущей», или «содействующей» (*самвади*), а *свара га-комал* («смягченная», пониженная III ст.) полагается «опорной». Достаточно важной отмечается и *свара ни-комал* (VII пониженная), которая в отдельных случаях (при вхождении в *свару са*) может появляться в виде *шуддха свары* («чистого тона», то есть натурального). К числу «слабых» *свар* относятся *ре* и *дха*; последняя может «мелькать» в виде *дха-комал* (VI пониженной ст.) только в определенном мелодическом обороте, находясь между *сварами на*, то есть будучи как бы «слегка задетой» (*на ~ дха-комал ~ на*). Таким образом, звукоряд «непальской» *раги Малашри* практически определяется как семиступенный².

¹ Известный индийский музыковед В.Н. Бхаткханде в своем обширном шеститомном труде «Хиндустани сангит паддхати. Крамик пустак малика» (*Bhatkhande V.N. Hindustani sangit paddhati. Kramik pustak malika. Vol. 1. Nathras: Sakhi Prakashan, 1970. Pp. 75–96*), где представлены около 170 *раг*, дал описание в том числе и *раге Малашри*. Однако представляя ее в пяти-тоновом варианте, он тем не менее акцентировал внимание на том, что основу звукоряда этой *раги* составляют три *свары* (*са га па*), а две другие названные *свары* (*ма-тивра* (повышенная) и *ни*) присутствуют в основном в нисходящем движении в связке с основными *сварами*.

² *Dhar Ch. Nepal sangit / Nepalese music. Kathmandu: Nepal Bhasha Parishad, 1957. P. 10; Pande I, Regmi S, Yonjan G. Sangitanjali. P. 155.*

Благодаря исключительной популярности в сочинениях на основе *раги Малашири* могут отмечаться некоторые расхождения, однако они не носят принципиального характера, поскольку везде проступает крепкая основа из трех опорных тонов с «певающими» их (проходящими, скользящими, мелькающими...) соседствующими *сварами*. Их специфически гибкая взаимосвязь привносит особенную смягчающую окраску бравурным интонациям в *расе вира*, наполняя их возвышенным оттенком *бхакти*. Соответственно образ Дурги в символической связи с этой *рагой* предстает в ореоле божественной силы, жизненной энергии и трепетно-восторженного преклонения перед ней.



Катманду: народное гулянье с песнями малашири

Неслучайно знаковым явлением, касающимся предназначения *раги Малашири*, стало создание на ее основе особого вида ритуальных песен *малашири*, исполняемых в честь Богини в дни посвященных ей праздников. Начинают их петь с приходом лета, во время праздника *Чаитэ Дасаин*, а затем они вновь звучат уже в осенний месяц *асвин*, во время другого «большого» десятидневного праздника *Бада Дасаин*. Иначе его называют *Дурга-пуджа*, поскольку этой богине и девяти ее ипостасям – Нава-Дурга – здесь отводится центральное место. Как отмечалось в предыдущем III разделе (там же см. нотный пример), песни *малашири* поются и профессиональными музыкантами, и небольшими группами любителей, поскольку они известны и в достаточно сложном, и в упрощенном виде.

Подобная «демократичность» этого песенного жанра вероятнее всего объясняется не только исключительной популярностью его в народе,

но и довольно древними истоками происхождения. Полагают, что в своем первоизданном виде эти ритуальные песни звучали повсеместно во время церемоний, связанных с жертвоприношением животных (что, кстати, в Дасаин проводится в отдельных местах и сейчас). Согласованность их мелодических интонаций (традиционно связываемых с образом Дэви Дурги) с характерными интонациями *раги Малашири*, судя по всему, вдохновляла музыкантов на создание более развитой формы данного вида ритуальных песен – основанных теперь уже на этой *раге*. В результате, приблизительно с XV–XVI веков мелодико-поэтическая красота и актуальность божественного посвящения этих песен способствовали не только их выходу за пределы профессиональной музыки, но и быстрой адаптации в народной среде, где они очень скоро обретают известность просто как *песни малашири* и распространяются повсюду в самых разнообразных вариантах¹.

Изложенный материал достаточно убедительно продемонстрировал образно-символические и теоретические различия между *рагой Малашири*, относящейся к музыке Хиндустани, и одноименной *рагой*, входящей в систему *непали-шастрийа-сангит*. Тем не менее для сравнения и большей наглядности стоит привести два равно достойных музыкально-поэтических произведения, одно из которых базируется на «индийской» *раге Малашири*, другое – на ее «непальском» варианте. Первое – «Славица Шйаму» (16-дольный *тал Тинтал, рага Малашири, хиндустани-сангит*). Второе – «Посвящение Дэви Дурге» (7-дольный *тал Тэора, рага Малашири, непали-шастрийа-сангит*).

Далее в продолжение этой непростой темы обратимся к еще одной *раге*, фигурирующей и в индийской, и в непальской системах под одним наименованием, но с разной характеристикой. Это *Шри рага*: она является одной из старейших, сформировавшихся еще в III – IV веках наряду с *рагами Бхайрав, Дурга* и др. В хиндустани-сангит ей приписывалась магическая сила, исходящая, как полагают, от магии Матери-Земли (в далеком прошлом песни с этими интонациями звучали во время ожидания урожая и после его сбора). Хотя в течение веков в интерпретации этой *раги* происходили изменения, но всегда соблюдалось предписанное ей время исполнения – вечерние сумерки (*сандхья*), что согласовалось с традицией *сандхья-вандана* (сумеречными молитвами и медитацией) и сохраняло изначально присущий ее *расе* оттенок таинственности или отрешенности. Со временем этот «расовый» оттенок практически стал превалирующим в характеристике этой *раги*, но по отношению к чувствам *шрингара-вираха*, отражающим силу любви и пронизывающую сердце боль разлуки.

¹ Pande I, Regmi S, Yonjan G. Sangitanjali. Pp. 154–156.

Пример 41. «Славица Шйаму». Рага Малашири, тал Тинтал

sthai

X 2 O 3

Ka - ra - ta ho sa - ka - la

sin - ga - ra sa - ja - ni a - aj pi - ya gha - ra

antara

me - re a - ven - ge. Da - ra - sa - na bha - e

Shya - ma sun - da - ra ke ro - ma ro - ma sa - khi

f sthai

ha - ra - kha pa - ven - ge. Ka - ra - ta ho sa - ka - ba...

Пример 42. «Посвящение Дэви Дурге». Рага Малашири, тал Тэора

sthai

Di - vya dha - na ja - na ma - na Bha - ga - va - ti

sa - ka - la pa - ri - jan sa - - ga vi - ra - ji - ta

a - ti ma - no - har dha - ma re.

antara 1

A - ti ko - ma - la tu - ma hri - da - ya ja - na - ni

dub - khi - ta ja - na pra - ti pa - - li - ni

A - shta si - dhi sa - hi - ta De - vi

de - - - to chu - ra - na hi - - ta ka - ri.

В *непали-шастрийа-сангит Шри рага* никогда не теряла приписываемую ей изначально силу магического воздействия, и образная сфера ее *расы* всегда полагалась насыщенной духом и энергией *шакти*. Связь с древнейшим культом богинь-матерей, ассоциирующихся с Землей-кормилицей, плодородием, женской производящей силой и т.п., здесь явно перекликается с символикой магической силы Земли, предписанной аналогичной индийской *раге*. Кроме того, символическая сфера непальской *Шри раги* включает в себя восемь богинь, входящих в священную группу *аштаматрика* («восемь матерей»), которые способны защитить, но и покарать, проявляя как благостный, умиротворяющий, так и гневный лик. Поклонение может быть обращено и к одной конкретной богине (на уровне местного культа), и ко всему священному кругу восьми богинь. Также из древних поверий сюда вошла и великая Махадэви (или Дэви), вобравшая в свой образ черты и сущность всех богинь-матерей. Сложившееся представление о богине как о *шакти* – энергии бога, позже вырастает до олицетворения всемогущего женского начала в образе Матери мира (*Джаганматри*), от которой ее божественный супруг Шива получает свою творческую энергию.

Это далеко не полный перечень «перевоплощающихся» богинь, олицетворяющих всеобъемлющую силу *шакти*, заключенную в интонациях *Шри раги*, но все же в ее образно-эмоциональной сфере, перенасыщенной символикой, ведущая роль, как полагают, отводится богине Парвати – «Дочери гор», или «Горной». Стоит, однако, подчеркнуть, что предоставленный объемный «божественно-символический список» это всего лишь необходимые сведения чисто информативного плана о наполнении *расовой* сферы данной *раги*, которые неспособны передать истинные ощущения образно-эмоциональной насыщенности *Шри раги*, испытываемые музыкантами на уровне ее тонкого восприятия. Специфическая многоликость непальских божеств, вошедших в образную сферу этой *раги*, сделала ее особенно притягательной для создания на ее основе разножанровых музыкально-поэтических сочинений с богатой художественной изобразительностью. Тем не менее *Шри рага* (так же как *рага Бхайрав* и некоторые другие им подобные) никогда не становилась основой для сочинения музыки, относящейся к *сарал-шастрийа-сангит*, ибо сама природа этой *раги* взывала к выражению ее в более строгих классических формах.

О значимости *Шри раги* в непальской профессиональной музыке говорит и тот факт, что в классификационной *раговой* системе, используемой в *непали-шастрийа-сангит*, эта семиступенная *рага* возглавляет одну из ладовых групп (*тхатов*), носящих ее имя. В этом, в частности, проявляется одно из различий с подобной системой в *хиндустани-сангит*, где такого *тхата* не существует. Но прежде чем говорить об отдельных моментах схожести или различия этого плана, следует более подробно рассмотреть

саму проблему, связанную с упорядочением большого количества *rag*, что волновало музыкантов практически с начального периода их образования. Это приводило к появлению в течение нескольких столетий множества классификационных систем, соответствующих определенным критериям. Выбор именно тех, а не иных критериев зависел от многих причин, в том числе от приверженности к каким-то устоявшимся нормам, либо, напротив, от нового взгляда на отдельные привычные вещи. Так или иначе, но насколько убедительной для музыкантов оказывалась логика выстраивания очередной системы классификации *rag*, настолько активно она принималась (хотя бы на какое-то время) либо отклонялась (навсегда). Своей логикой при разработке классификационной системы *rag* руководствовались и непальские профессиональные музыканты, опираясь на опыт предшествующих поколений. Обратим внимание на некоторые показательные факты, связанные с историей данного вопроса.

Из трактатов как ранних веков (V–XIII), так и более поздних (XIV–XVI) известно о различных классификационных системах, предполагающих распределение *rag* по нескольким группам (от десяти до двадцати трех) в зависимости от избираемых критериев. Поиски наиболее удовлетворительных вариантов привели (в начале XVII века) к созданию южно-индийским музыкантом и ученым Венкатамакхином системы из 72 *мела*, предполагающей группировку соответствующих «родственных» *rag* на основе 72 исходных семиступенных звукорядов. Хотя данная *мелакарта* была в принципе принята всеми музыкантами (и по сей день является основной на юге Индии), тем не менее ее громоздкость побуждала к нахождению более приемлемых на практике вариантов.

В результате, в конце XIX – начале XX века североиндийский ученый В.Н. Бхаткханде, основываясь на предшествующих изысканиях, предложил классифицировать *ragi* по 10 *тхатам*, то есть по ладовым группам, в основе которых лежит наиболее характерный вид звукоряда. Каждый *тхат* именуется по названию одной из наиболее известных *rag* данной ладовой группы, в которой *ragi* объединены по принципу «родственности» их звукорядов (то есть их определенной близости, но не адекватности)¹. Эта 10-*тхатовая* система с известной степенью

¹ Следует учитывать, что как сам исходный звукоряд, так и другие разновидности семиступенных звукорядов, выделяемых в данной системе в качестве наиболее характерных, не являются собственно звукорядами *rag* (имеющими обусловленный восходящий и нисходящий порядок со специфическими оборотами и прочими особенностями), а представляют собой лишь постепенно восходящую последовательность конкретных *свар*. Эти условно фиксируемые ладовые категории (*мела* или *тхат*), выступающие в значении и звукорядов, и ладовых объединений по принципу «родства» звукорядов, предназначаются в основном для классификации *rag*.

корректировки принята сейчас практически всеми музыкантами североиндийской традиции.

Возвращаясь к разработанной в XVII веке *мелакарте*, отметим, что несмотря на наличие в ней ряда существенных недостатков (в частности, распределения *раг* по слишком большому числу групп, то есть по 72 *мела*) она в свое время явилась безусловным положительным фактором в плане упорядочения и систематизации огромного количества *раг*. Этой системой пользовались и непальские музыканты, но имеющиеся в ней недостатки вынуждали их, как и индийцев, к поиску нового, более компактного классификационного варианта. Наконец к концу XIX века в Непале появляется своя *10-тхатовая* система.

Поскольку в процессе формирования ее создатели также опирались на предшествующие разработки, то с индийской системой, предложенной В.Н. Бхаткханде, у них обнаружилось как определенное сходство, так и различия. Например, практически полностью совпадали четыре из десяти *тхатов*: *Кальян*, *Билавал*, *Бхайрав* и *Тоди*. Но следующие шесть отличались и по содержанию, и соответственно, по названиям: это *Саранг*, *Канара*, *Малхар*, *Кхош*, *Сахха* и *Шри*. Достаточно скоро в поле зрения непальских музыкантов оказались обе эти системы, и появилась реальная возможность их сравнивать и оценивать достоинства и недостатки каждой. Острые дебаты, разгоревшиеся вокруг этой проблемы, подвели наконец к проведению специальной конференции, состоявшейся на рубеже столетий (декабрь–январь 1899–1900) в городе Багеди близ Бирганджа. В итоге было принято решение сохранить в Непале свою систему классификации, так как она в большей мере соответствовала характерному (для *непали-шастрийа-сангит*) отбору, объединению и выделению наиболее значимых и распространенных на практике *раг*¹.

Столь сложный вопрос, безусловно, не мог оказаться в одночасье закрытым, и поиск компромиссов продолжался. Одной из немаловажных причин тому была и остается тенденция к сближению обеих музыкальных культур. К тому же многие непальские музыканты едут получать или совершенствовать свое музыкальное образование в Индию, пользуются индийской литературой и сборниками с записью музыкальных произведений (в основном в ното-буквенной системе, разработанной тем же В.Н. Бхаткханде)². Неудивительно, что со временем в Непале стали «мирно сосуществовать» обе классификационные системы *раг* не в противовес, а в дополнение друг к другу. Приводим перечень *тхатов* обеих систем:

¹ Darnal R. Sangeet parikrama. Pp. 160–161.

² Морозова Т.Е. Нотописное наследие Индии. Знаковая связь времен. С. 179–187.

Индийские тхаты:	Непальские тхаты:
1. Кальян	1. Кальян
2. Билавал	2. Бхайрав
3. Кхамадж	3. Билавал
4. Бхайрав	4. Тоди
5. Пурви	5. Саранг
6. Марва	6. Канара
7. Кафи	7. Малхар
8. Асавари	8. Кхош
9. Бхайрави	9. Сакха
10. Тоди	10. Шри

По отношению к непальской таблице следует сделать несколько замечаний. В *тхате* под названием *Кхош* содержатся *раги* с окончанием «кхош» («кхос»): *Малкхош*, *Чандракхош* и другие. А также некоторые используемые в Непале *раги* относятся в индийской системе к другим *тхатам*, например *раги Сакха* и *Шри* приписаны к *тхату Пурви* и в сравнении с их «непальскими вариантами» имеют небольшие отклонения. Эти и ряд других незначительных отличий свидетельствуют лишь о некоей субъективности восприятия *раг* (что абсолютно естественно и правомерно), но никак не о принципиальных расхождениях.

К сосуществованию данных систем призывала как безусловная общность обеих музыкальных культур, так и их очевидная самостоятельность, проявляющаяся на самых разных уровнях. Так, отдельные *раги* получают в Непале иную характеристику, а некоторые почти забытые или малоиспользуемые в Индии *раги*, как, например, *Наяк-чарджу-ки-малхар* или *Сакха*, в Непале, напротив, становятся популярными. Недаром даже в известные, ведущие жанры классической музыки *рагсангит* непальские музыканты вносят свой особый колорит, свое мироощущение. Чаще это происходит в тех случаях, когда избираемая исполнителем *рага* имеет свою особенную «непальскую» характеристику со своеобразной религиозно-мифологической символикой и *расовой* окраской. Но, как отмечалось выше, не всем из подобных *раг* находится подобающее место в 10-тхатовой системе хиндустани, в то время как они являются, по сути, лидирующими в непальской профессиональной музыке, особенно в жанрах, образовавшихся на основе народных или религиозно-обрядовых музыкальных форм.

V. ТРАДИЦИОННОЕ НАРОДНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Типичное для Непала и Индии традиционное народно-профессиональное творчество занимает, можно сказать, промежуточное положение между этими двумя величинами и по сути служит их своеобразным связующим мостом: профессиональное искусство черпает силы из фольклорных истоков, а народное творчество обогащается выразительными средствами из сфер высокого исполнительского мастерства. К тому же отмечаемая выше неординарность процессов индо-непальского взаимодействия всегда особенно рельефно проявлялась именно в переплетении основ профессиональной и народной музыки.

Эти тесно связанные традиционные направления всегда были достаточно многослойными, состоящими из разнотипных музыкальных жанров, многие из которых рождались вследствие преобразования народных форм. В частности, это характеризовало музыку, относящуюся к культовым ритуалам индуизма и буддизма, где наряду с отличительными особенностями отмечались и весьма схожие, сближающие их черты. Подобная тенденция наблюдалась и по отношению к восприятию музыки разных направлений, без антагонизма принимаемой на всех уровнях многонационального и разноконфессионального населения страны, что свидетельствовало об особенностях непальского менталитета, отражающегося и на музыкальном развитии в целом.

Важную централизующую функцию выполняла профессиональная музыка *непали-шастрийа-сангит*, ставшая объединяющим ядром приблизительно с XIII–XIV веков. Данное положение несмотря на высокий статус классической музыки не предусматривало соподчиненности, но предполагало возможность ориентации на лучшие образцы композиционного и исполнительского плана, что способствовало качественному

возрастанию традиционного народно-профессионального творчества до уровня высокого искусства. Подтверждением тому служат многочисленные факты исполнения профессиональными музыкантами и танцовщиками вокальных или песенно-танцевальных композиций, относящихся к традиционной музыке. Равно как мастерство народных исполнителей нередко ставило их на один уровень с высококлассными профессионалами.

Однако дело не только в «статусном» исполнительском уровне, но в значимости самих видов традиционного музыкального творчества, живущих на коренных основах самобытной культуры Непала. Их немало, и все они очень разные именно в силу своего своеобразия. На некоторых, весьма отличных друг от друга и сосредоточим внимание. Среди них отдельные песенные жанры, занявшие особое место в социально-культурной жизни страны (песни *малашри*, *бхаджаны*, *мангала-гити* и др.); самобытное сольное исполнительство религиозных баллад в особой певческой манере (*худке-нач*, *баул*), а также уникальные, насыщенные символикой песенно-танцевальные действия, вышедшие за рамки первичного сугубо ритуального назначения и занявшие достойное место в сфере традиционного музыкального искусства (*дана*, *чарья-гити-нритийа*) и др.

Истории создания и распространения песен *малашри* – детищу народно-профессионального творчества – было заслуженно уделено немалое внимание в предыдущих разделах. Зародившись в народной среде и постоянно возвращаясь в нее после очередного «профессионального воздействия», они становились содержательнее и мелодичнее, а будучи уже неотъемлемой частью многих религиозных праздников они преумножались и количественно. Этому традиционному народно-профессиональному песнетворчеству, по всей вероятности, суждена долгая жизнь благодаря его нескончаемо растущей вариантности, идущей от всенародной любви.

БХАДЖАН

С песнями *малашри* по степени популярности и социально-культурной значимости может соперничать, пожалуй, только *бхаджан*. Этот жанр религиозных песен также неоднократно фигурировал в предшествующих разделах книги в связи с описанием его целевого использования в тех или иных традиционных мероприятиях. Недаром места, разбросанные по разным уголкам Непала, где люди собираются, чтобы попеть их или послушать, душевно и образно именуется как бхаджан-гриха – «дом бхаджанов».

Среди его разновидностей отмечались *нама-бхаджаны* – своеобразные «славницы богам», тексты которых состоят исключительно из их имен и славящих восклицаний «Джай!», «Хари, Хари!», «Джае-джае!» «Хари – Ом!». Исполнение подобных *бхаджанов* всегда уместно, их поют и во время религиозных праздников, и во время собрания людей по каким-то особым случаям, и также, например, во время специальных семейных вечеров, называемых *саптака* или *наваха* (то есть «семидневные» или «девятинедневные»). В зависимости от возможностей собравшихся это могут быть *бхаджаны* с довольно сложной мелодикой, либо с весьма простой, как в ниже следующем примере:

Пример 43. *Бхаджан «Хари Рам, Хари Кришна»*

Ha-ri Ram, ha - ri Ram. Ra - mo, Ra - mo ha - ri, ha - ri.

Ha - ri Kri - shna, ha - ri Kri - shna,

Kri - shna, Kri - shna, ha - ri, ha - ri.

Ha - ri Ram, ha - ri Ram. Ha-ri Kri-shna, ha - ri Ram.

Тем не менее нередко на тех же семейных вечерах могут звучать и другого типа *бхаджаны*. Они тоже имеют характер «прославления», но в отличие от *нама-бхаджанов* у них есть полноценный текст, посвященный конкретному божеству. Представляем один из них, прославляющих богиню Дургу (пример 44).

В числе разновидностей этого традиционного жанра также отмечались *бхаджаны*, посвящаемые только Раме и потому называемые *рама-бхаджаны*. Они включают в себя два песенных вида. Один, развившийся из старейшей народно-певческой традиции *балун* (группового исполнения легенд) и обогащаемый новыми текстами и мелодикой, превратился в *балун-бхаджан*. Другой, сочиняемый на основе небольших частей – эпизодов из непальской поэтической версии «Рамаяны» (написанной Бханубхактой Ачарья в XIX веке), напротив, уходил от излишней «академичности», приближаясь к стилю народного *балун-бхаджана*. В результате

обоюдного взаимовлияния и те, и другие – создаваемые и в народной, и в профессиональной среде – стали равно востребованными и самозабвенно исполняются как *рама-бхаджаны* во время религиозного праздника *Рам-навами*, посвящаемого дню рождения Рамы.

Пример 44. Бхаджан «Бхагавати–Дурга», тал Тэора



Еще одной разновидностью этого традиционного песнетворчества является *бхаджан-чудка* («особенный», или «чудный»). Он распространен в горных районах западного Непала и исполняется в разное время в честь разных богов – Шивы, Вишну, Кришны, Рамы и других – соответственно дням их почитания. Хотя он отличается от выше рассматриваемых *бхаджанов*, но имеет и некоторое сходство, прежде всего, в том, что его тематическую основу составляют истории о деяниях прославляемых божеств. Кроме того, с ранними вариантами народных *балун-бхаджанов* (сохранявших певческую традицию *балун*) его роднят отдельные специфические черты исполнительского плана, наподобие того, как в размеренно текущее мелодическое повествование врываются «выкрики» каких-то особо значимых слов или выражений. Подобное имеет место и в *бхаджане-чудка*, но в еще более рельефном виде, влияющем и на композиционную структуру. Например, после окончания первого, как правило, короткого двухстрочного куплета (на очень простую мелодию) солист восклицает: «Нарайна!», и все хором отвечают: «Хари, Хари!». Второй куплет исполняется на ту же мелодию, но в «свободном ритме», после чего звучат те же восклицания. Далее следует чередование куплетов с «четким» или «свободным» ритмом; последние исполняются солистом и в зависимости от текста могут иметь расширенную форму.

У людей, населяющих эти горные местности, есть традиция совершать паломничество к храмам особо почитаемых божеств. Жители Покхары, например, обычно совершают хождение к расположенному в долине Катманду храму Шивы, именуемому Пашупатинатх. После посещения храма они спускаются к реке и, расположившись тут же на берегу, в течение почти всей ночи поют свои традиционные *бхаджаны*... А утром, после омовения в священных водах реки Багмати они возвращаются к себе домой.

К этому можно добавить, что о Шиве в облике Пашупати – исключительно почитаемом в Непале – существует немало легенд (причем разного толка), и в том или ином ракурсе они находили отражение в различных музыкально-поэтических сочинениях. Не удивительно, что более ста лет назад появился и *бхаджан*, посвященный Владыке-покровителю Пашупатинатху. Поначалу он чаще всего исполнялся возле этого посвященного ему храмового комплекса и преимущественно в священную ночь *Шиваратри*; но по мере возрастания популярности его стали петь и в другие праздники, и в разных местах, а приблизительно с 1970-х годов он в течение длительного времени даже каждое утро звучал по непальскому радио.

Пример 45. *Бхаджан, посвященный Пашупатинатху*

Shri Pa-shu - pa-ti - na - tha ji - lai, shri Pa-shu - pa-ti - na - tha ji - lai.

Интересно отметить, что в Непале издавна практически при каждом храме (*мандале*) имелась своя вокально-инструментальная группа из пяти, пятнадцати, а то и двадцати человек, исполняющих *бхаджаны*. Днем члены этих групп, называемых *бхаджан-мандала*, по обыкновению трудятся на своих рабочих местах, а вечерами и по праздникам они собираются для совершения этого благого дела. В эти своеобразные «комьюнити»

обычно входят люди старше пятидесяти лет и чаще не профессиональные музыканты, а любители – большие знатоки этого популярного песенно-религиозного жанра. Они «складываются» на приобретение музыкальных инструментов, а также следят за хорошим состоянием сборников с текстами *бхаджанов*, бережно время от времени переписывая, по традиции от руки (!), обветшалые страницы. В этом усматривается не ханжеское отношение к современной печати, но сакральность передачи из поколения в поколение священного слова...

Эти собственноручно переписанные сборники называют *тхэ-сафу* («старые книги») или *ванишавали* (как «родовое дерево»). Подобных рукописных, как и печатных книг, в принципе, существует немало; в них собраны тексты сотен *бхаджанов*, среди которых старинные безымянные и авторские (в том числе известных поэтов Тульсидаса, Сурдаса, Кабира, Джаядевы и др.), а также и более поздние. То есть эти поэтические «коллекции» (но не нотные!) включают в себя и индийские, и непальские *бхаджаны*, можно сказать, «вперемешку». Полагают, что этот жанр существует в Непале с незапамятных времен, и следует говорить не о привнесении его из Индии, а о слиянии в нем индийской и непальской традиций и об укоренении единого названия. Данное положение подкрепляется и тем, что еще со времен правления Личчхавов в Непале существовала традиция сочинения и исполнения *бхаджанов* в двух направлениях. Одно определялось как *ниргун-бхаджана*, предполагающее песнопения, обращенные к «безликому Всевышнему»; другое – *сагун-бхаджана*, обращаемые к конкретному божеству¹.

К сожалению, имена непальских авторов, сочинявших *бхаджаны*, в большинстве остаются неизвестными, есть и опасения, что из-за отсутствия нотного фиксирования мелодии многих *бхаджанов* могут оказаться забытыми. Хотя благодаря ныне активно процветающей традиции их исполнения, прекрасным мелодиям *бхаджанов* пока, кажется, забвение не грозит. Тем не менее непальскому музыкальному теоретику Рамсарану Дарналу, озабоченному данной проблемой, пришлось уже теперь восстанавливать и делать нотную запись мелодики отдельных *бхаджанов*, хорошо известных в прошлом, но постепенно переставших исполняться, возможно, из-за их сложности. В основном это *бхаджаны*, приближенные к стилю *тхумри* (относящемуся к «легкой» классической музыке), и Рамсаран Дарнал пел их в детстве со своим отцом. Таким образом, появилась возможность предоставить запись одного из этих *бхаджанов*, созданного в конце XIX века в посвящение богине Кали, и исполняемого обычно в дни праздника *Дасаин*.

¹ Шрестха К.П. Традиция и современность в литературе Непала. С. 110–111.

Пример 46. *Бхаджан, посвященный богине Кали*



Бхаджан в действительности широко распространен почти по всему Непалу, притом в немалом количестве разнообразных видов, бытующих и в горных, и в равнинных местностях. Как отмечалось выше, его исполняют не только в храмах или возле них, но и в других местах, образно называемых *бхаджан-гриха* («дом бхаджанов»), куда может прийти любой желающий их попеть или послушать, в том числе и в инструментальных вариантах. Для сопровождения *бхаджана* может быть использован любой вид барабана, хотя профессионалы все же предпочитают *табла*; также почти всегда используется *гармониум* и обязательно тарелочки (чаще *таа* или *тинчу*), создающие постоянный легкий звенящий фон. И, как уже неоднократно подчеркивалось, *бхаджаны* могут быть как очень простыми, так и достаточно сложными, рожденными в народной «любительской» или в профессиональной среде, и петь их могут как в самой обычной обстановке (для души!), так и по случаю особых событий и праздников.

В заключение приведем еще один интересный обычай, связанный с двумя праздниками в честь Вишну-Нараяна, когда поются *бхаджаны* из старинной книги «Хариванша-пурана», посвященной в основном этому богу. Один праздник, именуемый *Хари-сайани-экадоши*, проводится

в дни полнолуния в месяце *асар* (июнь–июль). В его первый день многие индуисты, живущие в Катманду, одевшись по традиции во что-либо желтое¹, обходят пешком все четыре относящихся к Вишну святых места (*чар-нараяна*), сопровождая свое шествие пением *нама-бхаджанов* (славя имена его *аватар* – Рамы и Кришны). Затем вечером того же дня устраивается домашняя *пуджа* (*саттйа-нараян-пуджа*), после которой люди первый раз принимают пищу, а потом долго поют *бхаджаны* из вышеназванной священной книги.

Пример 47. Бхаджан в честь богини Сарасвати



¹ На санскрите слово «хари», имеющее много значений, в том числе является эпитетом многих богов (особенно Вишну и Индры), а также обозначает желтый цвет.

Второй праздник, отмечаемый в месяц *картик* (октябрь–ноябрь) – *Буддханилкантха-экадоши*, – это настоящий фестиваль в честь спящего голубогорлого Вишну, к изваянию которого, где он изображен возлежащим на огромной свернутой кольцами змее, стекается множество паломников. Во время этого праздника звучит немало песнопений, посвященных Вишну, но по традиции предпочтение отдается *бхаджанам* из старинной «Хариванша-пураны», прославляющим самого Вишну-Нараяна и его божественных супругов Лакшми и Сарасвати, также называемой Сарада. *Бхаджаном* в честь этой богини, любезно предоставленным Р. Дарналом (к сожалению, не знавшим имени непальского композитора), и завершится глава об одном из популярнейших жанров традиционного народно-профессионального песнетворчества.

ХУДКЕ-НАЧ – РЕЛИГИОЗНЫЕ БАЛЛАДЫ; ПЕСНЕТВОРЧЕСТВО БАУЛОВ

Худке-нач – один из своеобразных видов традиционной непальской музыки, имеющий древние корни. В отличие от выше рассмотренного, можно сказать, «коллективного» песнетворчества, *худке-нач* является сольным искусством и не претендует на особенную популярность. Основным местом его распространения считается расположенный в дальней западной части Непала округ Махакали (и более всего область Дадэлдхура). Благодаря подвижничеству создателей и носителей этого оригинального творчества с течением времени территория его известности и бытования расширилась, но не намного, поскольку живущие в горах певцы обычно не уходили далеко от своих мест и невзирая на расстояние всегда двигались пешком¹.

Основу этого традиционного искусства составляют религиозные баллады, содержащие истории о богах, легендарных личностях, а также пересказы эпизодов из «Рамаяны», «Кришна-чаритры». Однако их подача в оригинальной интерпретации и особенной исполнительской манере выделяет *худке-нач* из других подобного рода музыкально-повествовательных жанров. Практически это не просто пение баллад, а именно *нач*, то есть «представление», которое вполне можно характеризовать как «театр одного актера». Здесь органично сочетаются все



Барабанчик дамру

¹ К местам обитания носителей этого жанра относились и окрестности Алморы (индийской территории восточного Кумаона). См.: *Oakley E.S., Gairola T.D. Himalayan Folklore. Kathmandu: Ratna Pustak Bhandar, 1977. P. XV.*



Космический танец Шивы

взаимодополняющие компоненты: пение, танец, игра, костюм и главный инструмент – небольшой ручной барабанчик *худка* (*хурко*), который вместе с двумя–тремя крупными колокольчиками крепится на шнуре, перекинутом через плечо.

По форме, напоминающей песочные часы, *худка* весьма схож с барабанчиком *дамару*, который держит в руке сам Шива, задавая ритм Вселенной во время своего неистового космического танца. Оттого для исполнителя этот инструмент важен и внешним сходством с сакральным *дамару*, и тем, что служит «живым проводником» в мир божественных деяний, о которых он повествует. Тем более, что у барабанчика *худка* при резком подъеме вверх ударный звук мгновенно повышается, как «живой отклик» на слова певца. Этот эффект достигается благодаря конструкции барабанчика: он деревянный, с тонкими кожаными ремешками, протянутыми от одной, обтянутой кожей стороны до другой, и в зависимости от силы их натяжения звук будет выше или ниже¹. Созданию особой звуковой ауры способствует и постоянный звенящий фон, исходящий от подвешенных к шнуру колокольчиков.

¹ В сравнении с *дамару* барабанчик *худка* чуть больше по размеру. Звуки из него выбиваются ударами пальцев, в отличие от *дамару*, где это делается с помощью двух маленьких шариков на веревочках (прикрепленных к центральной суженной части барабанчика), которые бьют по доньшкам в результате колыхания барабанчика рукой.

В этом самостоятельно создаваемом сакрально-звуковом пространстве исполнитель ведет музыкальные повествования на своеобразном языке (смеси санскрита с местным наречием) в традиционном эпическом стиле *гатха*. Данный стиль не имеет каких-либо единых правил, но характеризуется особой вокально-речевой («распевной») манерой с большей или меньшей опорой на мелодическую основу. В *худке-нач* к тому же используется немало своего рода «возгласных» вкраплений, выделяющих особо важные – по смыслу либо символике – слова и выражения (что в целом делает бессмысленным фиксирование данного музыкального материала, поскольку теряется вся его специфическая колоритность, о чем уже упоминалось в предисловии). В добавление ко всему певец весьма искусно все обыгрывает, то входя в образ представляемого персонажа, а то от лица рассказчика живописуя картины развивающегося действия. При этом он еще и танцует! Хотя собственно танцем является просто пританцовывание с поворотами и легким подпрыгиванием в такт с барабанчиком и звенящими колокольчиками, тем не менее, по некоторым суждениям, *худке-нач* рассматривается именно как танец, ведущийся с пением религиозных баллад. Возможно, эта оценка является следствием того, что танец в процессе всего действия не прерывается ни на минуту, а паузы, неминуемо возникающие во время пения, исполнитель заполняет еще более интенсивными (хотя столь же простыми) танцевальными движениями.

Разумеется, «перевес» в ту или другую сторону зависит от индивидуальной манеры исполнителя, но при этом его главной задачей является достижение непрерывности музыкально-повествовательного процесса. Поэтому в любом случае этот жанр преподносится и воспринимается как целостное «представление», соответственно слову «нач», входящему в его название. Этому способствует и красочная одежда исполнителя, далеко не стандартная для всех, но с некоторыми общими чертами и символической атрибутикой. Обычно это достаточно длинное белое одеяние с короткой или удлиненной безрукавкой непременно яркого цвета; на голове тюрбан наподобие чалмы со свисающим концом ткани; в числе излюбленных атрибутов – широкая красная лента через плечо и/или привязанная к поясу длинная черная кисть и т.п.

Тот, кто желает посвятить себя этому традиционному искусству, как правило, начинает заниматься им с детства, ибо сложность его заключается именно в структуре комплексного исполнительства, которое нужно постичь и принять всем своим существом. В принципе, пением в стиле *гатха* может в той или иной степени овладеть любой музыкант, но для исполнения его в соответствующей танцевально-лицедейской манере требуется особый навык и органичное проникновение в содержательную

и духовную суть повествований. Последние, то есть религиозные баллады передаются изустно из поколения в поколение, так же как и пополняются сочинениями самих носителей этого вида искусства. Все новое чаще всего слагается в духе прежних сказаний, а древнее нередко переименовывается «на новый лад». Здесь не бывает конкретных «учителей» и «учеников» в прямом смысле слова, но есть последователи, естественным путем перенимающие творческие таинства Мастера. Оттого это традиционное искусство полагается столь же профессиональным (ибо постигают его и доводят до совершенства в течение многих лет), сколь и народным (поскольку развивается оно практически стихийно в русле заложенных традиций).

При рассмотрении *худке-нач* напрашивается его сравнение с хорошо известным в Индии традиционным искусством *баулов*. При определенном сходстве между ними есть и различия. Объединяет их древнейшая традиция, основанная на практике религиозного песнетворчества бродячих певцов. Благодаря талантливым самородкам и лепте, вносимой их последователями, это искусство никогда не угасало и продолжало существовать во множестве разновидностей. Не входя вглубь этой темы (слишком специальной и обширной), отметим, что *баулы* обычно поют от своего лица, и в этих песнопениях обращаются непосредственно к самому богу, поверяя ему свои мысли, сомнения и даже прося совета и т.д. К поясу певца привязывается маленький котлообразной формы барабанчик, на котором он выстукивает ритм одной рукой, держа в другой руке небольшой однострунный инструмент *эктар*; а на шиколотках бубенчики, которые звенят во время его движений (типа пританцовывания). Но все это малозначимое, как бы сопутствующее не должно отвлекать *баула* от главного – от сосредоточенности на пении с ярко выраженным глубоким религиозно-философским смыслом и духовным настроем¹.

В непальском *худке-нач* все действие также развивается по принципу сакрально-ритуального обращения к богам, но через посвященные им «баллады», повествующие об их достоинствах и деяниях. То есть они иные по содержанию и к тому же, возможно, ничуть не уступают текстам

¹ Песни бенгальских *баулов* настолько славились своим глубокомыслием и поэтическим словом, что с конца XIX века стали появляться сборники с собранием их поэзии, а Рабиндранат Тагор, высоко ценивший их творчество, создал ряд своих сочинений в духе и стиле этих талантливых певцов из народа. См.: Морозова Т.Е. Рабиндршонгит: Музыка Рабиндраната Тагора. М.: РИИ, 1993. С. 58–59; Она же. Рабиндранат Тагор. Гитанджали: музыкальные поэмы. М.: Восточная литература, 2011. С. 22–25.

бенгальских *баулов*, но их оценка, как и их собрание затруднены сложностью их «смешанного» языка. Однако в процессе разворачивающегося действия недопонимание текста (для «несведущих») полностью компенсируется целостностью музыкально-повествовательного представления, соответствующего входящему в название понятию *нач*. Этот весьма ощутимый уклон к зрелищно-повествовательному действу (а не направленность лишь «в глубь себя», как у бенгальских *баулов*), в принципе, свойственен непальским музыкально-обрядовым традициям, проявляющимся во многих, в том числе и ритуально-праздничных разновидностях.



Певец баул с однострунным эктаром

Следует отметить, что традиция бродячих певцов в Непале не получила особого развития, но она существует, хотя далеко не всегда на столь высоком уровне, как вышеприведенные примеры. Мне довелось услышать несколько «уличных певцов, и хотя они не блистали вокальной техникой и особенностями собственного стиля, но были довольно самобытными. Эти певцы (в основном из низкокастовых слоев населения), как правило,

очень бедные, но весьма одаренные, не всегда сумевшие получить достаточного навыка от опытных исполнителей, но все же немало перенявшие от них, чтобы иметь возможность, переходя от дома к дому, от села к селу, доставлять удовольствие людям и зарабатывать себе на пропитание.

Тексты для своих песен они сочиняют сами или заимствуют из любых доступных источников, в том числе из «религиозных репертуаров» разных певцов, и в большей степени предпочитают те, что базируются на эпизодах из «Рамаяны» или «Кришна-чаритры». Однако мелодическая основа у каждого бродячего певца своя, хотя и не слишком разнообразная. Обычно это две-три мелодии, на которые поются практически все тексты, с корректировкой ритмических акцентов, диктуемых текстовыми особенностями. Нередко при их прослушивании создается впечатление, что это лишь разные вариации одной темы. Приведем примеры двух мелодий, используемых одним из бродячих певцов:

Пример 48. *Одна из мелодий непальского баула*



Пример 49. *Другая мелодия непальского баула*



Отдавая должное исполнителям, надо отметить, что перемена темпа в музыкальном повествовании и эмоциональная передача его содержания, отражающаяся на выражении лица, изменяют и характер звучания мелодики. Поэтому, даже многократно повторяемая во множестве куплетов, она не кажется однообразной. При этом сами певцы практически не двигаются, но в какие-то моменты активно жестикулируют рукой, держащей однострунный *эктар*. Издаваемый этим инструментом единственный тон является основным, и при окончании каждого куплета певец

обычно чуть затягивает последнюю ноту, как бы «выверяя» правильность своего интонирования. Собственно, использование *эктара* – типичного для *певцов-баулов* – определило и отнесение непальских бродячих певцов к категории *баулов*; так они называют себя сами и так же именуют их все, кто принимает их и слушает.

Хочу немного рассказать об одном из этих певцов. Его покровитель, к которому он примкнул в подростковом возрасте (оставшись без семьи и без крова) очень рано покинул его, уйдя в мир иной. Но успев получить от него благословение, начинающий юный певец решил продолжать избранный путь, развивая перенятые от него ценные навыки. Проходя по долине Катманду десятки раз, он заглядывал и в наш дом, очевидно, понимая, что здесь его всегда будут слушать с полным вниманием. Это происходило не часто (два-три раза в год), но я замечала, что раз от раза его пение становилось лучше. При первом посещении он так старался петь громче, что от чрезмерного напряжения уже после нескольких песен сказал, что «очень утомил горло». Это было естественно, так как «надрывная» манера его пения должна была буквально «терзать» его голосовые связки. Но услышав его через год, я отметила, что голос его начал выравниваться, «кричащие» звуки почти исчезли, а ранее бесконечно тянущиеся баллады теперь обрели более компактную форму. В его манере поведения (не предполагающей каких-либо танцевальных или игровых движений) ничто не изменилось, разве что *эктар* в его руке стал более послушным и подвижным. Одежда его по-прежнему состояла из разноцветной ткани, обернутой вокруг тела, а вместо каких-либо амулетов и прочих атрибутов при нем неизменно был маленький котелок с рисом ...

На вопрос о своем имени он все так же отвечал: «*Я баул*». А когда я поинтересовалась, почему он не использует барабанчик *худка* (ведь сам он тоже индуист и особо почитает Шиву), а также почему не пытается работать в той интересной манере, он сказал, что это очень сложно и к тому же «все совсем другое». Как позже я узнала, здесь дело не только в ином жанре, а в социальной принадлежности, в особенностях местных традиций, отражающихся на обучении, воспитании, семейно-общинных укладах и т.п. Исходя из многих подобных условностей, мне было жаль этого славного, но очень одинокого бродячего певца... Как вдруг, спустя какое-то время, он вновь пришел к нам, но уже вместе с мальчиком лет десяти, который, по всей вероятности, еще не смел открыто подпевать ему, но переживал всем своим существом историю, излагаемую в звучащей песне... Какое счастье, что у мальчика-сироты нашелся покровитель, а у нашего талантливого *баула* – последователь его замечательного искусства.

ЧАРЬЯ-ГИТИ-НРИТЬЯ – «БЛАГОЧЕСТИВЫЕ ПЕСНИ» И РИТУАЛЬНЫЕ ТАНЦЫ

Чарья-гити-нритья являются наиболее развитым и весьма значимым видом традиционного народно-профессионального творчества в Непале. Входящие в культовые обряды Ваджраяны, эти особые буддийские ритуальные действия имеют долгую историю, начавшуюся, предположительно, между VI и XI веками и не прекращающуюся вплоть до наших дней. Непал явился практически единственным местом, где *чарья-гити-нритья* имели возможность не просто существовать, но и активно развиваться, впитывая достижения музыкально-танцевального творчества разных культурных эпох.

Первые, то есть наиболее ранние *чарья-гити* («благочестивые песни», или «песни истинного пути»), по всей вероятности, обладали довольно простым мелосом. Поэзия этих песен, как полагают, изначально была оригинальной; то есть могли использоваться лишь определенные стилевые черты буддийских молитвенных песнопений, но не их конкретные тексты. О том, когда впервые появились эти песни, достоверных сведений нет (предполагается лишь период между VI–XI веками), так же как доподлинно неизвестна и местность, где они родились. По мнению различных исследователей, наиболее реальным местом их зарождения является все же Непал, но наряду с Непалом это могла быть Бенгалия, равно как Орисса, Ассам или Митхила. Однако в этом вопросе в известной степени заложен и ответ.

Дело в том, что язык поэтических текстов ранних *чарья-гити* представляет собой определенную стадию развития древнеиндийских языков названных краев, о чем можно судить, в частности, по найденной в Непале древней рукописи, содержащей пятьдесят текстов песен *чарья*¹. Немаловажно также и то, что авторство ранних *чарья-гити* приписывается буддийским сиддхам секты *натхов*, выходцам из Тибета, тесно связанным с непальской территорией. Они проповедовали идеи североиндийского буддийского тантризма именно на тех простых разговорных

¹ Эта рукопись была обнаружена в Непале только в 1905 году известным бенгальским филологом Х. Шастри. См.: *Prajnanananda S. Historical development of Indian music*. P. 333; *Серебряный С.Д.* Видьяпати. М.: Наука, 1980. С. 18–19.

языках, которые были характерны для этих местностей¹. В этой связи логично объясняется появление *чарья-гити* и на неварском языке (на котором они именуются как *чача*), на котором их можно слышать в Непале и сегодня. Тем не менее основу языка большинства этих песен составляет *санскрит* с известной примесью местных наречий.

В буддийской ритуально-музыкальной практике (входящей в культовые обряды Ваджраяны²) песням *чарья* отводится одно из основных мест. Полагают, что посредством их звучания может осуществляться достижение «высшего блаженства» (*махасукха*). Изначальный способ «поэтического внушения» (*абхипрайика*) через образную символику божественного мира требовал безусловного развития и в музыкальном плане, то есть поднятия уровня самого мелоса, бывшего поначалу довольно простым. Назревшая необходимость естественно привела к использованию в мелодике *чарья* известных *раг*, *расовая* сфера которых отвечала их духовности и содержательности.

Предполагается, что эти преобразования происходили в XI–XII веках и охватывали вышеназванные североиндийские территории, откуда затем песни «возвращались» в Непал уже в новой ипостаси. Очевидно, произошедшие изменения в *чарья-гити* подняли этот песенный жанр на столь достойный уровень, что были отмечены в авторитетнейшем трактате Шарнгадевы в качестве одной из разновидностей *прабандхи*. То есть среди музыкальных форм, основанных на *раге*, индийским автором называется *випракирна* – категория хвалебных песен, которая, в свою очередь, подразделялась на 36 видов музыкально-поэтических *гити*, в числе которых конкретно упоминаются и *чарья*³. Более того, в трактате указывалось около двадцати *раг*, наиболее употребляемых в *чарья-гити*⁴.

В этой связи интересно отметить, что некоторыми индийскими учеными усматривалась определенная связь ритуальных песен *чарья* с песнями знаменитой музыкально-танцевальной драмы «Гита-Говинда» (конец XII века). Ее автор – бенгальский поэт и музыкант Джаядева – при создании своих песен *падавалей*, или *падагити* (являющихся ядром каждого

¹ См.: *Prajnanananda S. Historical development of Indian music. Pp. 312–313.*

² Проникновение в Непал Ваджраяны (нового направления в северном буддизме Махаяны, возникшего в V веке под влиянием тантризма) относят приблизительно к VIII веку. См.: *Празаускас А.А. Индуистский пантеон в Непале // Непал: история, этнография, экономика. М.: Наука, 1974. С. 79, 82.*

³ *Sangita-ratnakara of Sarngadeva. Pp. 219–221*

⁴ *Ibid. P. 221.*

*Патака**Ардхапатака,
вариант**Трипатака**Картаримукха**Ардха-чандра**Арала**Шукантунда**Мушти**Мушти, вариант**Шикхара**Капиттха**Катакамукха*

Пальцевые фигуры-символы «мудра»



Сучимукха



*Сучимукха
вариант*



Падмакша



Сарпаширша



Мригаширша



Хамса-асья



*Хамса-асья,
вариант*



Самдамша



Урнабха



Тамрачуда



Маюра



Тришула

Пальцевые фигуры-символы «мудра»

сценического эпизода) в немалой степени следовал строению и певческой манере (*гаяна-шайли*), используемой в *чарья-гити*, получивших к этому времени уже немалую известность в Северной Индии и конкретно в Бенгалии¹.

Обогащенные *рагой* «благочестивые песни» не только усилили эмоциональное воздействие на аудиторию, но и способствовали ряду последующих нововведений, осуществленных уже непосредственно в Непале. Со временем, как известно, базовые данные многих *раг* претерпевали определенную корректировку, однако на ритуальной буддийской музыке это отражалось не столь значительно. В частности, в Непале в некоторых случаях в песне указывается название какой-то давно известной *раги*, но использована она здесь не в своем современном варианте, а в том, в котором она употреблялась в *чарья-гити* в далеком прошлом. Кроме того, поскольку для их сочинения избирались исключительно согласующиеся с ними *раги*, то постепенно какие-то характерные мелодические обороты со специфической орнаментикой тонов закреплялись в буддийской музыке в виде своеобразных формул, заключающих в себе определенный интонационно-символический смысл. В результате для мелодики *чарья* – со сложной смысловой основой – стали использовать соответствующие интонационные формулы, образованные из характерных интонаций разных *раг*. Данный способ музыкального развития впоследствии стал применяться не только в песнях *чарья*, но также в некоторых других жанрах непальской музыки; и в подобных случаях нередко использовался специальный термин *тотэ-рага* («неясная рага», в отличие от понятия *шуддха-рага*, то есть «чистая рага»). Однако это не являлось следствием какого-то упрощенного отношения к *раге*, напротив, все дальнейшее развитие *чарья-гити* показало важность ее наличия и, кроме того, необходимость целостной взаимосвязи между музыкальной, поэтической и религиозно-мифологической символикой.

Все диктовалось обилием богов и многогранностью их деяний, тем более, что в буддийской практике различные будды и бодхисатвы могут воплощаться в любых индуистских богов. В связи с присутствием в поэтических текстах столь многоликой образности исключительно логичным на определенном этапе (приблизительно с XVII века) возникло зарождение на основе песен *чарья* особого вида танцев – *чарья-нритья*. Это своеобразные танцы-пантомимы, где содержание песенного текста практически полностью воссоздается жестами рук (*хаста*), пальцевыми фигурами-символами (*мудра*), характерными позами (*карана*), выразительной

¹ *Prajnanananda S. Historical development of Indian music. P. 296.*

мимикой и связующими все воедино несложными танцевальными движениями. Здесь не может быть каких-либо действий, лишенных смысла, все должно быть направлено на раскрытие образа божества и связанного с ним сюжета. В основе своей эти танцы опирались на каноны, изложенные еще в древнем индийском трактате «Натьяшастра» («Учение о драме»), созданном на рубеже эр. Приводим для примера отдельные из наиболее употребляемых фигур мудры. Но известных традиционных символических жестов и движений оказалось явно недостаточно при наличии широчайшего непальского божественного пантеона, приумноженного мирным сосуществованием индуизма и буддизма, образующих в Непале «прочный симбиоз»¹, способствующий почитанию многих божеств из обеих религий. В этом сказывалось и активное воздействие тантризма, породившего культовую многоликость, особенно выражавшуюся в культах божественной женской силы шакти.

Данное положение побуждало к нахождению и введению в танец дополнительной символики, без чего было невозможно полноценное образно-смысловое выражение каждой *чарья-гити-нритья*. Строгая ритуальная направленность определяла и столь же четкую выверенность всех движений. Особенно это относилось к «застывшим позам» танцора или танцоров (если это дуэт), «замирание» в которых воспринималось на уровне иконописного олицетворения образов божеств. Этими традиционными позами (*карана*), ассоциирующимися с каким-либо конкретным действием или состоянием воспеваемого божества, обычно заканчивается каждая часть *чарья-нритья*. Но в отличие от подобных поз, вписанных в общую канву танца и длящихся несколько мгновений, длительность «замирания» танцоров в заключительных *карана* определяется величиной рефрена и выдерживается в течение полного его звучания. В определенном смысле эти завораживающие «живые скульптуры» вкуче со всей многозначной символикой *чарья-гити-нритья* являются своего рода иконографическим хранилищем мифологии Ваджраяны.

Интересна и история появления в *чарья-нритья* этих «застывших поз». Дело в том, что Шарнгадева, следуя древней «Натьяшастре», в своем трактате «Сангита-ратнакара» (начало XIII века) целиком всю седьмую главу «Нартанадхьяя» («Глава о танце») посвятил описанию тесной взаимосвязи музыки с танцем. В частности, он представил в новом ракурсе один из аспектов развертывания и завершения последовательности танцевальных движений, где главный акцент должен делаться на заключительной фиксированной позе (*деши карана*). Это согласуется с мелодическим

¹ Альбедиль М.Ф. Непал: люди, боги, звери. С. 113.

и вариативно-импровизационным музыкальным развитием, где каждая последовательность также предполагает четко акцентированное окончание на самой сильной метрической доле (именуемой *сам*). Благодаря гармоничному слиянию завершающих мелодико-ритмических «точек» и фиксированных танцевальных поз создаются своего рода смысловые акценты, способствующие наилучшему выражению *расы* в драматургии музыкально-танцевального действия.

Данное новшество, представленное Шарнгадевой в трактате, вызвало положительный отклик в профессиональных кругах и постепенно внедрилось в общеиндийскую танцевальную практику. Непальским исполнителям было также свойственно следование новаторским тенденциям, но, вбирая в себя очередные индийские нововведения, они практически всегда развивали их в своем самобытном ключе. Конкретно в *чарья-гити-нритья* данная концепция танцевальных эмоционально-смысловых акцентов получила своеобразную трактовку и стала использоваться в еще более глубоком значении – на уровне сотворения живого, танцевально-скульптурного образа (то есть выдерживания традиционных поз, завершающих каждую часть – *шлоку*, состоящую из двух строк, – не несколько секунд, а в течение всего рефрена).

Появлению обязательного рефрена после каждой из четырех или пяти-шести частей *гити* (либо повтора их первой или последней строки – *пады*) в немалой степени способствовал сам танцевальный стиль, выработанный в соответствии с данной ритуальной спецификой. Кроме того, в композиционную структуру был введен и *алан*, исполняемый вокалистом без слов, либо с использованием молитвы, обращенной к воспеваемому божеству. Выбор того или иного варианта вступления (в том числе и чисто инструментального) зависит от предназначения и содержания данной *чарья-гити*, а также от договоренности танцовщика с аккомпанирующей группой музыкантов. Данное вступление наподобие более короткому заключению, во-первых, давало непосредственному исполнителю ритуально-танцевального акта возможность «вхождения» в особое сакраментальное состояние и столь же необходимый «выход» из него, а, во-вторых – конкретно самим *чарья-гити* придало целостность сложной законченной формы.

Расширенность композиционной структуры (за счет вступительной и заключительной частей и введения рефренов) активизировала и развитие самостоятельного инструментального исполнительства – *чарья-вадьа*, которое использовалось во многих случаях, и в частности, во время специальных, больших (16-объектных) ритуальных церемоний. Если когда-то в самые ранние времена для сопровождения *чарья-гити* использовались

лишь маленькие тарелочки *таа* (*манджари* или *муджара* – на *невари*), то постепенно сформировался инструментальный ансамбль, в традиционный состав которого стали входить: *кхин* и *пачхима* (средний и малый барабаны вытянутой формы), бронзовые тарелочки *таа* или *тинчу*, а также флейты – *бансури* и длинная узкая труба *паинта* (*паента*), дающая один тон; позже к ним присоединился переносной клавишный *гармониум*, а иногда используется и *сурабина* (непальский вариант *ситара*). В совместном же исполнении с пением и танцем инструментальный ансамбль во главе с вокалистами (сами танцовщики в *чарья* никогда не поют) является, по сути, ведущим в плане выражения мелодико-поэтического материала и, разумеется, опорным в ритмическом плане. Подобная значимость его «сопровождающей» роли способствовала и постепенному образованию расширенных вокально-инструментальных ансамблей *чарья-вадья*, выполняющих не только аккомпанирующую функцию, но становившихся одними из основных участников в *чарья-ритуалах*.

Немаловажной составляющей музыкально-танцевального действия *чарья-нритья* является специальная одежда для исполнителей. Нельзя сказать, что она полностью оригинальна, ибо в основе ее лежит типичный костюм профессиональных танцовщиков с добавлением отдельных фольклорных элементов; но главное в нем – символические атрибуты, традиционно относящиеся к конкретным божествам. Мужчины обычно предстают в длинных штанах – *дхоти* – с закрытым или, реже, с обнаженным до пояса торсом, но в любом случае увешанным несколькими разной величины цепями и бусами с символическими изобразительными знаками, а также с головным убором, наподобие короны. Ранее чаще всего мужчины облачались в длинное белое одеяние *джам*, покрывающее все тело, но теперь его используют довольно редко, поскольку оно затрудняет танцевальные движения, а также не всегда соответствует представляемой мифической персоне. Теперь иногда взамен *дхоти* танцор надевает на бедра широкую повязку (например в виде тигровой шкуры), но именно в качестве атрибута, характеризующего образ изображаемого божества. На щиколотках танцовщиков обоего пола прикрепляется лента с множеством бубенчиков. В качестве дополнения к мужскому и женскому костюму часто используется прозрачная или атласная ткань, накинутая на плечи, которая должна совпадать с символической (!) цветовой гаммой всего костюма. У женщин обязательно закрытый верх, узкие длинные штаны и юбка чуть выше колен, собранная как бы из лоскутов материи, а на голове корона – и в мужском, и в женском костюме она самая главная. Ее высота и форма (сплошная, резная или узорчатая в виде лепестков с изображением на каждом какого-либо символа: цветка, растения, птицы, животного, черепа и т.п.) являются

самыми показательными в символическом плане. Поэтому иногда (при вынужденных обстоятельствах!) танцовщик для изображения другого божества может сменить лишь корону, оставив без изменения остальную костюм, но подобное случается крайне редко.



Маски танцоров из храма Басантапур в Катманду

Еще одним ярким штрихом, довершающим визуальный божественный облик, является раскраска лиц танцовщиков, правда, применяемая не всегда и не ко всем прославляемым персонам. На начальном этапе в *чарья-нритья* использовались маски, многие из которых были сделаны из металла и потому служили годами. Однако из-за их тяжеловесности от них постепенно стали отказываться, заменяя другими, сделанными из более легкого материала¹. Но со временем и они практически вышли из употребления, поскольку значительно возросла роль мимики².

¹ *Vajracarya R. Buddhist ritual dance. Kathmandu: Kala-mandapa, 1986. P. 7.*

² В *чарья-нритья* теперь маски используются крайне редко, в отличие от *чам* – другого вида ритуальных буддийских танцев Ваджраяны, практикуемых в Тибете, где маски с древних времен и по сей день являются неотъемлемыми атрибутами. См.: *Бадмажапов Ц.-Б. Чам. Ритуальные танцы Ваджраяны в Тибете // Культура Востока. Вып. 2: Особенности регионального развития: Индия, Непал, Тибет. С. 109–123.*

Тем не менее отдельные маски сохраняются в силу их незаменимости, например для изображения Ганеши (бога с головой слона) или для Махакалы («Великого Черного»), представляемого с четырьмя лицами. Иногда наподобие маски используется густой грим, например для Бхайрава или Ваджраварахи.

Некоторые правила по оформлению и исполнению *чарья-гити-нритья* первоначально были записаны в *тантрах*, содержащих учения, базирующиеся на практике тантрийских ваджрачарьев (или ачарьев). Наряду с *песнями-чарья* они включали в культовые обряды и *танцы-чарья*, полагаемые частью йогической практики, известной как *садхана*, с целью вхождения в особое «отрешенно-сакраментальное» состояние медитации. Позже первичные сведения, дополненные записями последующих поколений ваджрачарьев, были зафиксированы в таких собраниях, как «Садхана мала», «Дакарнава тантра» и «Абхидхарма тантра»¹. Также известно о трехстах пятидесяти текстах песен *чарья*, собранных в книге «Сангит чудамони», появившейся благодаря стараниям неварского раджи из Бхактапура Рана-джита Малла (1722–1769), который представил их на неварском языке (с сохранением отдельных слов и выражений на санскрите)².

Следует попутно отметить, что весьма распространенное в Непале именование *чарья-гити-нритья* как *чача* (являющееся их синонимом на невари) очень быстро прижилось ко всем видам *чарья*, став употребляться в том же значении на равных, поскольку подчеркивало принадлежность этого музыкально-ритуального действия непосредственно к непальской буддийской культуре. К тому же в Непале многие правители, независимо от их вероисповедания, отдавали почести разным божествам, относящимся к обеим религиям. Например, Вришадева, один из первых правителей династии Личчавов, исповедующих индуизм, считал своей покровительницей богиню Ваджрайогини, исключительно почитаемую в буддийском пантеоне Ваджраяны³. Существовало поверье, что жители здешних земель являлись потомками этой богини, а сама она, по легенде, появилась на скале от удара молнии (что и означает ее имя на санскрите – «Богиня молнии»). Соответственно в ее изображении использовались три цвета: красный, синий и белый, олицетворяющие три пламени огня. Такая искрометная богиня не могла не найти отображения в ритуально-музыкальной практике, входящей в культовые обряды Ваджраяны.

¹ *Vajracarya R.* Buddhist ritual dance. P. 6.

² *Thapa N.B.* Short History of Nepal. Pp. 51–52.

³ *Ibid.* P. 17.

Пример 50. *Чарья-гити: Ваджрайогини. Рага Кхадагри, тал Матха*¹

1. [A - ha] Ba - ma kha - ta - pa - ra dha - ri da - hi - ne ka - rti. Pa - ya - la na - pu - ra mu - un - da na - ran - ni - ra ma - la.

2. [A - ha] Da - bi na - cha - yi e - ka - ja - ti Va jra - yo gi - ni. [A - ha] Tri - ne - tra de - bi - i tri - bha - va - na pa - yi - me.

¹ Данная запись *чарья-гити* в европейской нотации с подтекстовкой, сделанная мною с голоса непальской певицы, была сверена (и оказалась практически схожей) с записью в нотобуквенной системе на алфавите деванагари, которую позже выполнил непальский музыкант Камал Четтри, но без подтекстовки. См.: *Vajrasarya R. Buddhist ritual dance*. P. 53.



Чарья-нритья Ваджрайогини

Чарья-гити в честь Ваджрайогини могла появиться в Непале предположительно в XIII веке в числе ранних песен *чарья*, основанных на *рагах*. Позже (приблизительно в XVII веке) на этой песенной основе рождается и яркокрасочный ритуальный танец *чарья-нритья* с использованием в costume символических трехцветных тонов богини. Полагают, что существующая донныне эта одна из старейших *чарья-гити*, посвященная Ваджрайогине, в основе содержит исконно свойственные ей интонации. Во всех пяти частях песни, состоящих из двух строф, используется одна мелодия, исполняемая с вариациями, диктуемыми чаще всего текстом.

Чарья-нритья, изначально имевшие сугубо религиозную принадлежность, не относились к сфере «чистого искусства», хотя и базировались на древнейших танцевальных традициях с символическими жестами и позами (*хаста, мудра, карана*). Тем не менее, не находясь конкретно в лоне только профессионального либо только народного творчества, они постоянно обогащались новыми качествами из обеих сфер. *Чарья-нритья* создавали и исполняли мастера танца из плеяды талантливых *ачарьев*, в свое время также постигавших это искусство непосредственно от маститых старейшин с многолетним опытом совершения этих ритуальных действ. В буддийских агамах долины Катманду, где «большие» и «малые» культовые обряды проводились с использованием самых различных по

назначению *чарья-гити-нритья*, всегда имелась возможность их обогащения за счет заимствования отдельных характерных черт из многих видов искусства, процветавших в культурной жизни здешних мест. Этому во многом способствовали и исповедовавшие буддизм профессиональные танцовщики, почитавшие за честь участвовать в отдельных ритуальных церемониях. Следуя основным правилам и в то же время исходя из своего виденья, они насыщали танец новыми элементами, внося таким образом весомую лепту в развитие искусства *чарья*. Вне долины Катманду, где в буддийских ритуалах основной акцент делался на *чарья-гити*, влияние на *чарья-нритья* в большей степени оказывали народные танцы, колоритные черты многих из которых как нельзя лучше согласовывались с образами отдельных божеств и постепенно закреплялись уже в качестве характерной символической краски данного объекта поклонения.

Таким образом, в *чарья-нритья* в органичном сочетании находили отражение и классические, и фольклорные танцевальные элементы, распространяясь в довольно широкой сети ритуальной практики *чарья*. При всей положительности данных процессов, сопутствующая им доля местной «самостоятельности» не всегда отвечала строгому уровню отправления культовых обрядов. Поэтому возрастала необходимость в соответствующем отборе и упорядочении многих разнородных новшеств, привнесенных в *чарья-гити-нритья*, так же как обнаруживалась и потребность в пополнении их состава достойными музыкально-поэтическими и танцевальными образцами.

Своеобразным реформатором и одновременно создателем новых произведений *чарья* стал около трех сотен лет назад (приблизительно на рубеже XVII–XVIII веков) большой поэт и музыкант Сурат Ваджра. Ему принадлежит не только сочинение ряда песен этого жанра, но и создание ко многим из них специальных рисунков танца. С его именем связывается определенный расцвет *чарья-гити-нритья*. Совершенствование музыкального и пластического языка поднимает *чарья-гити-нритья* на качественно новую ступень. Полагают, что именно к этому времени относится танцевально-структурное оформление *чарья-гити-нритья* «Панча Буддха» («Пять Будд»), одного из сложнейших по тонкости изображения символических жестов образцов ритуального искусства *чарья*.

Речь идет именно о создании танца к данной *чарья-гити* (которая появилась значительно раньше, возможно, в то же время, что и *гити* в честь богини Ваджрайогини). Сложность отбора и исполнения характерных танцевальных движений в этом конкретном случае заключалась в том, чтобы представить разнопонятные аспекты первоэлементов мира (как «пяти совокупностей» – *панча скандха*) в пяти образах Будд.



Чарья-нритья «Панча Буддха»

В семичастной *гити* каждый из них предстает по отдельности в пяти частях (*шлоках*, состоящих из двух строк) под своим именем и со своими качествами. В их числе: цвет, один из пяти начальных материальных элементов (пространство, земля, огонь, воздух, вода), эмблема, *вахана* (ездовое животное) и т.д.¹. Однако как в *гити*, так позже и в танце (*нритья*)

¹ В тексте *чарья-гити* «Панча Буддха» первым представляется Акшобхья – ему соответствует голубой цвет; он олицетворяет пространство и сознание; его эмблема – *ваджра*, а *вахана* – слон. Далее следует Ратнасамбхава – его цвет желтый, он олицетворяет землю и качество ощущения; эмблема – алмаз (*ратна*), *вахана* – лев. Третьим следует Амитабха – цвет его красный, он олицетворяет огонь и качество восприятия; эмблема – лотос; *вахана* – павлин. Четвертым идет Амогхасидхи – он зеленый, представляющий элемент воздуха и качество объединения; его эмблема – меч; *вахана* – священная птица Гаруда (ассоциирующаяся с северными Гималаями). В предпоследней, шестой части представлен Вайрочана – белый, олицетворяющий элемент воды, качество формы и «зеркалоподобную мудрость воды»; его эмблема – колесо, а *вахана* – дракон. См.: Осенчук В.В. Тибетская мандала. Структура и образ // Культура Востока. Вып. 2: Особенности регионального развития: Индия, Непал, Тибет. С. 94–95.

не преследовалась цель полного выражения всей символики, характеризующей названных персонажей, но предполагалось с помощью самых ярких и наиболее известных символов осуществить «визуализацию» образа каждого. Несмотря на то, что в дальнейшем танец подвергался некоторым изменениям, пополняясь разными нововведениями (вплоть до исполнения его не одним, а несколькими танцорами), его общий рисунок с укоренившейся визуальной символикой сохранил свою изначальную версию. Особенному отношению к танцевальному выражению данного ритуального действия способствовала и незаурядная музыкально-поэтическая основа *чарья-гити* «Панча Буддха», созданная десятки веков назад.

Пример 51. *Чарья-гити* «Панча Буддха». Рага Лалита, тал Джати

1.

A - ta - si ku - su - ma san - ka - sa de - ha
 pur - bo mu - kha di - bar da - sa - nañ [a - ha]
 du - ra da - nta - ka bi - dhna bi - ji - rta
 na - ma - mi shri A - ksho - bhya mu - ur - ti. [a - ha]

2.

Shu - ga - ta su - ma - ra - pa ma - ha - ra - trañ
 ba - ra - da kri - ta - na - ra lo - ke - nnañ [a - ha]
 mo - ksha va - an - chhi - ta ma - na - sa - an.
 Sva - mi cha - ra - na Ra - tna shri [a - ha]

3.

Da - kshi - na mu - kha shri Ra - tna sam - bha - va

bi - bha - va sam - pa - da da - ya - kañ [a - ha]

u - di - ta su - bar - na sa - kan - na de - ha

na - ma - mi shri Tu - rañ - ga va - ha - na [a - ha]

Da - kshi - na mu - kha shri Ra - tna sam - bha - va

Зарожденные в ритуально-обрядовой сфере, *чарья-гити-нритья* остались по-прежнему в лоне своего изначального предназначения, но в то же время они практически всегда были открыты для восприятия творческих импульсов, исходящих и от фольклора, и от высокого искусства. К этому (вопреки обусловленной замкнутости) взывал богатый потенциал их жанровой природы. Очередное восхождение *чарья-гити-нритья* на более высокий уровень отмечается приблизительно в середине XIX века и связывается с именем Чаитьямуни Шахья – талантливого музыканта и танцовщика, создателя и исполнителя новых песенных мелодий и танцевальных рисунков *чарья-гити-нритья*. Дальнейшее совершенствование исполнительской школы искусства *чарья* относится к концу XIX – середине XX века и связывается с именами таких прославленных певцов и танцовщиков, как Амогха Ваджра и Саптамунни Ваджрачарья, а также с творившим до девяностых годов XX века знаменитым танцовщиком и разносторонне образованным музыкантом Канчабуддхой Ваджрачарья, обладавшим широчайшими познаниями практически во всех областях традиционного непальского искусства.

Несмотря на весомый вклад многих именитых музыкантов и танцовщиков, *чарья-гити-нритья* тем не менее по-прежнему существовали в основном в пределах ритуальной практики. «В основном» – потому

что только примерно с 80-х годов прошлого века они все чаще стали появляться на светских сценических площадках, однако с некоторыми предупреждениями, без объявления названий и прочими предосторожностями. Поначалу отдельные *чарья-гити-нритья* включались в какие-то концертные программы, в том числе в большие сборные перформансы, устраиваемые в течение двух-трех дней при государственной поддержке с целью разносторонней демонстрации народного и профессионального музыкально-танцевального творчества. В программу одного из таких трехдневных концертов (проходившего 12 мая 1984 года в Национальном театре Катманду) был включен дуэт – «Бхайрав и Кали», входящий в число *чарья-гити-нритья*, наиболее насыщенных традиционными «скульптурными позами». Танец (идущий первым номером без объявления его названия) был исполнен профессиональными танцовщиками Гаугамом и Бималой Четри, сумевшими благодаря высокому мастерству танцевального искусства передать суть ритуального действия, посвященного прославлению безграничной эротической силы *шакти*, способной проявиться только в гармоничном союзе этих двух великих божеств – Бхайрава и Кали.

Хотя не было никакого предварительного оповещения о включении в программу данного номера, но слухи об этом разносились с молниеносной быстротой; все билеты были распроданы, и зал заполнился задолго до начала концерта, несмотря на нескончаемый проливной дождь. Более того, вода постепенно начала проникать и в сам зрительный зал, в котором каждый ряд располагался на ступень выше предыдущего. Сидя в третьем ряду, я, честно говоря, забеспокоилась, когда вода поднялась до уровня ступени первого ряда, но сидевшие там люди лишь забрались поглубже в кресла и никто из публики не пытался покинуть зал. Наконец в боковой части сцены появились группа музыкантов с барабанами *кхин* и *пачхима*, с тарелочками *таа* и двое певцов – женщина и мужчина, который и начал исполнение *чарья-гити* с непродолжительного *алана*. Затем (под пение того же вокалиста), выступая грациозно-величаво, вышел танцовщик в облике Бхайрава и вслед за тем (уже в сопровождении певицы) появилась танцовщица в соответствующем Кали красном одеянии и, вращаясь в стремительном темпе, буквально полетела к партнеру. Далее их совместный танец проходил уже под пение обоих певцов. Действо было завораживающим, и особенно впечатляли «застывшие позы», исполняемые танцорами на высочайшем профессиональном уровне. Танец завершился уходом со сцены слившихся воедино вращающихся «божеств» под звуки вступительной мелодии Бхайрава.

Пример 52. Чарья-гити «Бхайрав и Кали»

Выход Бхайрава

Выход Кали

Повторяется несколько раз

Заключение

За этими редкими включениями чарья-гити-нритья в какие-то сборные перформансы в конце концов последовал целый концерт (23 февраля 1985 года), состоящий полностью из произведений данного песенно-танцевального ритуального жанра. Однако устроители во избежание возможных нареканий за столь откровенный показ предприняли всяческие меры предосторожности. Зрителей попросили не аплодировать, ничего не записывать и не фотографировать, а имена исполнителей конкретных чарья-гити-нритья, как и их названия, произносились каждый раз очень быстро, невнятно и «общим списком». Словом, все происходящее должно было как можно меньше напоминать концерт, который, собственно, и был закрытым и предлагался музыкальным обществом «Каламандапа» как «Вводный курс в непальский классический танец и музыку». Надо сказать, что в дальнейшем мне пришлось приложить немало усилий, чтобы ближе познакомиться с этим впечатляющим песенно-танцевальным искусством, и помощь в этом оказали сами профессиональные танцовщицы и певцы – исполнители этого неординарного жанра, убедившись, что я интересуюсь им далеко не из праздного любопытства.

Тем не менее прошедший «закрытый» концерт был весьма полезным в плане общего ознакомления с этим особым рода искусством, поскольку помимо танцевальных чарья также исполнялись и отдельные чарья-гити

только в вокальном или в инструментальном исполнении (*чарья-вадьа*), причем в варьированном составе. Например, с особо выделяемым звучанием солирующих флейт или с введением *тампуры*, ранее не используемой в этого типа ансамблях, и т.п. Что же касается *чарья-нритья*, то благодаря собранию вместе всего лишь нескольких из них, отчетливо проявилась оригинальность каждого «посвящения» в зависимости от характера и деяний изображаемого божества. Причем поразило не отличие в костюмах, их цветовой гамме и атрибутах (что естественно), но различие в танцевальных стилях, применяемых к представляемым образам.

Если танцы «Панча Буддха» и «Манджушри» исполнялись практически в классическом стиле с достаточно выразительной мимикой, то танцевальная *чарья*, посвященная Ганеше (с соответствующей слоновьей маской на лице), по своей артистичности – он покровитель танца! – напоминала эпизод из театрального действия. А далее еще более контрастирующими с ними предстали две *чарья-гити-нрити*, отдельно изображавшие Бхайрава (с густым гримом), и затем Махакала (с четырьмя масками, укрепленными на голове), будто явившиеся из народного зрелищного представления. Даже выход этих почитаемых божеств (так же как и уход их со сцены) осуществлялся не под умиротворенно настраивающий алап с молитвенными строками в их честь, а под барабанную дробь, что вполне сочеталось с их устрашающим обликом. У Бхайрава из-под короны с черепами свисают черные растрепанные волосы, на бедрах тигровая повязка, а на поясе бубенцы; у Махакала такая же набедренная повязка, но надетая на нечто типа платья, и так же на поясе укреплены бубенцы, которые довольно сильно звенят, особенно во время прыжков. Собственно экспрессивную танцевально-пантомимную основу в обоих танцах и составляют именно прыжки с резкими поворотами, что эффектно контрастирует с традиционными «застывшими позами», выполняемыми танцорами. Оба ритуально-танцевальных действия производят весьма сильное впечатление, соответствующее воспроизводимым образам.

В качестве нотных примеров есть смысл привести две различных по характеру *чарья-гити*: одну – посвященную всеми любимому Красному Ганеше («Ракта Ганеша», который воспевается как сын Шивы и внук Гималаев), и другую – всесильному Махакале («Великому Черному»). Будучи противоположными по имиджу, они оба относятся к покровительствующим божествам, «устраняющим препятствия»¹. Но если Ганеша дарует

¹ Lienhard S. Songs of Nepal. An Anthology of Nevar Folksongs and Himns. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers P.L., 1992. P. 53; Waddell L.A. Buddhism and Lamaism of Tibet. Kathmandu: Educational Enterprise (Pvt) Ltd. [Indian Reprint], 1985. P. 537.

это благо, излучая свет, прославляя искусство и красоту во всевозможных проявлениях, то Махакала осуществляет покровительство, борясь со злом, уничтожая врагов и ураганным ветром сметая все преграды, чтобы даровать успех и благополучие... Примерно так поется в *чарья-гити*, посвященных этим божествам, и недаром на непальской земле у входа во многие святые обители можно увидеть изображения этих двух оберегающих людей богов, равно почитаемых и индусами, буддистами.

Обе посвященные им песни переведены мною в европейскую нотацию с записи, сделанной певцом Камалом Четтри в нотобуквенной системе на алфавите деванагари, без подтекстовки (которую он никогда не делал, возможно, из-за отсутствия подобного рода практики либо из-за языковых и прочих различий в поэтических текстах и, вероятно, отчасти по соображениям ритуальной этики).

В данных *чарья-гити* особенно обращает на себя внимание их ритмическая сторона. В *гити*, посвященной Ганеше, используется хорошо известный семидольный *тал Часпати*, с группировкой долей: |1 2 3/ 4 5/ 6 7 |. Он характерен для классических и народных песенно-танцевальных жанров, связанных по большей части с праздничными событиями, с любовной лирикой и т.п. В *чарья-гити* в честь бога Махакала используется довольно редкий десятидольный *тал Шатанкара* с группировкой долей: |1 2 3 4 / 5 6 / 7 8 9 / 10|. Здесь весьма специфичной является отдельно выделяемая последняя десятая доля. Она может быть отмечена полной либо половинной паузой или, напротив, выделяться специальным акцентом, предвосхищающим появление первой (главной) ритмической доли *тала*. Причем обычно эти десятидольные *аварты* (тактовые построения) с «паузой» или «акцентируемой» последней долей выстраиваются в конкретный ритмический цикл с определенным порядком их чередования. Например, в данной *чарья-гити* этот цикл состоит из пяти *аварт*, из которых первая, четвертая и пятая – с паузой на конечной доле, а вторая и третья – с акцентом на ней; и этот цикл лежит в основе всех пяти частей этой песни. Разумеется, в других *чарья-гити* ритмические циклы, выстроенные на том же тале, будут иными, как, например, в посвящениях богине Найратме или бодхисатве Ваджрапани, где *аварты* с разнотипными конечными долями чередуются одна за другой. Интересно и то, что эти два божества, так же как и Махакала, обладают воинственным характером, и использование для их воспевания именно этого *Шатанкара тала* – довольно редкого и весьма неординарного – по всей вероятности тоже не случайно.

В традиционном непальском искусстве *чарья-гити-нритья*, можно сказать, все не случайно, ибо подчинено единой цели – сотворению образа

Пример 53. Чарья-гити «Ракта Ганеша». Рага Дханашири, тал Часпати

1. Shri Ga - na - dhi - pa - ti, ga - ja - mu - kha tri na - ya - na
tan - da - va pa - nda - na - tya - dhi - ya - ti a - ti Ga - ne -
shva - ra. Ma - ni ma - ku - ta ra - tna bha - ru - na
ta - ru - ni ki - ra - na sañ - ka - sa, shri - Ga - na - dhi - pa -
ti. 2. Ma - ri - ya bi - dhna ma - ri - ya - dar - npa ma - ri - ya
du - kha bi - na - sa - an - na. ma - ri - ya -
ma - ra san - kra - sa me - ru - va - ya - ma du - kha na - si -
ta. 3. Shri Ga - na - dhi - pa - ti, pa - ran - nu pa - nna an - ku - na
ba - ju knad - ga bhi - tri - pa - tra - da - hi - na ka - ra Ga - ne -
shva ra. Mu - sha - la... -ti.

для 4, 5

для окончаниия

Пример 54. Чарья-гити «Махакала», Рага Хиндола, тал Шатанкара

1. 
Om! Ah Hum sva - bha - va mu - rti


ni - la - ji mu - kta sha - an ka - an - na.


Khar - bo lam - bo da - ra tri - na - ya - na cha - ri


ba - da - na bhañ - ja - ka - ra


Om! Ah Hum sva - bha - va mu - rti.

2. 
De - va shri Ma - ha - ka - la


Hum ka - ra mu - rti ja - ddi


si - ddi ba - ra pa - da - ta. Ka - ra - ti


kha - ta - par kha - dga tri - shu - la


ma - ra dar - pa san - ha - ri - ta.



Махакала («Великий черный») с четырьмя лицами-масками

божества¹. Здесь все взаимосвязано – мифологическая основа, поэзия и мелодика с особенностями *раги* и *тала*, влекущими за собой особые танцевальные рисунки и исполнительские стили, в которых отразилась характерность многовекового переплетения фольклора и классики. Искусство *чарья-гити-нритья* это детище народно-профессионального творчества, зарожденное и развивающееся в лоне буддийско-тантрических традиций, но по своему качественному уровню давно перешагнувшее грань чисто ритуальной практики.

Это искусство надо изучать, так же как и необходимо ему обучать – обе эти задачи поставило перед собой музыкальное общество «Каламандапа»,

¹ В частности, в *чарья-гити* в честь Шри Махакала, относящегося к плеяде агрессивных божеств, но с превалирующей «функцией защиты», для акцентирования именно этого значения первая строка песни начинается по типу мантры со священного возгласа «ОМ!», усиливающего обращение к Великому даровать милость спасения. Затем эта же строка повторяется на тот же или иной мотив после некоторых других частей.

куда вошли именитые музыканты и танцовщики, много лет отдававшие постижению теоретических и исполнительских основ *чарья*. Среди них Ратнакаджи Ваджрачарья, Камал Четтри, Раджендра Шрестха, Праджвал Ваджрачарья, Бимала Четтри, Гаутам Ваджрачарья и другие. Следовало восстанавливать некоторые из старых традиционных танцевальных стилей, вводить новые, повышать общий исполнительский уровень и т.д.; и эти назревшие прогрессивные процессы уже не могли совершаться лишь силами талантливых одиночек, они должны были становиться деятельностью союза профессионалов. Были открыты специальные классы по обучению *чарья-гити*, *чарья-нристья* и *чарья-вадьа* с сопутствующим курсом общего ознакомления с непальской культурой, а также, разумеется, с продолжением проведения концертов, посвященных этому прекрасному искусству.

Подобные акты публичности не наносили разрушительного удара по сакральности ритуалов, но способствовали повышению мастерства их исполнителей и укреплению *чарья-гити-нристья* в статусе традиционного национального искусства. Разумеется, в этом процессе не следует преувеличивать роль конкретно данного музыкального общества, начавшего действовать с середины 80-х годов прошлого столетия, но нельзя и не отметить, что в активном стремлении к открытости этого вида искусства для широкой зрительской аудитории оно было в числе первых.

VI. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО НЕПАЛА

МУЗЫКАЛЬНО-ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ДРАМЫ I – НАЧАЛА II ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ И ЗАРОЖДЕНИЕ ТРАДИЦИИ ТЕАТРАЛЬНЫХ ФЕСТИВАЛЕЙ: *Индра-джатра, Джатака, Дапа* – ОТ ПЕСЕН ДО ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Многие из рассмотренных в предыдущих разделах песенно-танцевальных обрядов или музыкально-ритуальных церемоний могут служить вступительным материалом к данному разделу, либо непосредственно входить в него благодаря своей образно-содержательной насыщенности и зрелищности. Именно так, на основе особенно ярких обрядовых форм в Непале рождались народные театрализованные представления, в дальнейшем нередко преобразующиеся в музыкально-танцевальные драмы. Равно как уже из них отдельные особо колоритные сценические эпизоды, посвященные божественным деяниям, уходили в народ, закрепляясь в качестве ритуалов, совершаемых в надлежащие религиозные праздники в защиту от зла и прочих бедствий. Это типичное для Непала явление способствовало сохранению и развитию в течение многих веков его самобытного театрального творчества, несмотря на многие заимствования из искусства традиционного индийского театра.

Достаточно обратиться к популярнейшему празднику *Индра-джатра*, чтобы убедиться в правомерности отмеченного положения. Не вдаваясь в подробности проведения этого древнейшего религиозного торжества (о котором уже упоминалось в начале данной книги, а также немало известно из литературы¹), лишь напомним, что этот пришедший из Индии многодневный праздник в Непале практически изначально развивался в своем самостоятельном направлении, с закладыванием собственных традиций. Важно подчеркнуть, что в *Индра-джатре*, основанной на мифологических началах и постоянно пополняемой разного рода

¹ Шрестха К.П. Непальские легенды и традиционные праздники в контексте истории. С. 198–199, 222–224.



Индра-джатра: театральное представление

нововведениями, в качестве основополагающей идеи неизменно выступало посвящение богу Индре – покровителю искусства! Соответственно, как ранее, так и теперь основным стержнем этого праздника являются цельные или фрагментарные театрализованные представления самых разных видов.

В процессе многолюдного праздничного шествия могут разыгрываться какие-то ключевые моменты из местных легенд (например борьба божества с демоном, либо пляски злых и добрых духов и т.п.), но обязательно в костюмах и масках. Также могут представляться и более развернутые музыкально-пантомимные эпизоды в каких-то неподалеку расположенных местах, временно преобразованных в зрелищно-игровые площадки. А параллельно – уже на специальных каменных платформах, называемых *дабу* (*даву*) или *дабали*, идут полноценные музыкально-танцевальные драмы. И все это творческое многообразие всегда определялось единым понятием *пйакхан* (на неварском языке), или *нач* (на непальском)¹.

¹ *Malla Pr.* Nepali rangamancha. Kathmandu: Nepal Rajakiya prajna-pratisthan, 1980. Pp. 26–28. (In Nepali).



Индра-джатра: театральное представление

Данный факт не означает «неразборчивого» отношения к разновидностям зрелищных форм, но свидетельствует о единых корнях и извечной взаимосвязи народного и профессионального творчества. Простые люди разных местностей, в течение года занимающиеся своим постоянным трудом, проводят несколько репетиций перед *Индра-джатрой*, чтобы восстановить постановку традиционно разыгрываемого ими *пйакхана* и представить его во время этих праздничных дней в процессе ли шествия или в каком-то специально отведенном месте. Неслучайно в многозначном слове *джатра*, входящем в название этого праздника, заключено и понятие зрелища в самом широком смысле – как разного рода представлений в открытом пространстве и как костюмированного шествия с музыкально-игровыми элементами. С него, собственно, и начинался когда-то этот празднично-религиозный ритуал – *джатра-пуджа*, и до сих пор он по-прежнему остается одной из обязательных колоритных составных частей уже ныне значительно преобразованной *Индра-джатры*.

Династия Личчавов, пришедшая из Индии и исповедовавшая индуизм, за время своего правления в Непале (приблизительно с IV до VIII века), сумела совместить свои религиозные и творческие интересы с традициями местного населения, являвшегося в основном приверженцами буддизма. Благодаря активному содействию правителей театральное искусство – которому покровительствует сам Великий Индра и в чью честь еще до прихода Личчавов в Долине Катманду устраивался большой праздник – очень скоро стало занимать центральное место



«Нава-Дурга» – богиня Дурга в девяти ипостасях

в *Индра-джатре*. А по ходу дальнейшего развития это переросло уже в настоящий театрально-религиозный фестиваль *санскритик-утсав*, действующий и поныне в течение восьми дней в месяце *бхадра* (август–сентябрь).

Особый интерес вызывали представления, которые разыгрывались на платформах *дабу* (*дабали*) – высотой около 3 футов и шириной 40–45 футов, сооруженных возле храмов и дворцов¹. Это были традиционные музыкально-танцевальные драмы (*пйакхан*, или *нач*), созданные предположительно в V–VIII веках. Среди них наиболее известны «Хари-Сиддхи», посвященная могущественной силе Вишну; «Маха-Кали», раскрывающая деяния Великой Кали, и «Нава-Дурга», повествующая о девяти перевоплощениях богини. Можно сказать, что драма о Дурге на протяжении многих веков была и остается одной из самых известных в Непале. Образ богини здесь предстает в различных ипостасях – как покровительственных, так и воинственных, что всегда давало возможность исполнителям раскрыть свое актерское мастерство в разнохарактерных

¹ Из всех каменных платформ *дабу*, сооруженных в долине Катманду в начале I тысячелетия, до сегодняшних дней сохранились только четыре, на которых и сегодня даются представления традиционных музыкальных драм, относящихся к той далекой эпохе. Также иногда на местах разрушенных *дабу* теперь тоже выстраиваются временные помосты для представления драм во время *Индра-джатры*.

планах. Неслучайно эта драма, идущая уже почти полторы тысячи лет (разумеется, с немалыми изменениями), является поистине знаковой в истории непальского театра.

Эти ранние музыкально-танцевальные драмы, по сути, заложили основу непальского театрального искусства, в котором со всей очевидностью просматривается непосредственная связь с индийским театром. Каноны синкретического театрально-танцевального искусства, включающие практически все его разносторонние аспекты, были весьма подробно и системно изложены в трактате Бхараты «Натьяшастра» («Учение о драме»), созданном в Индии на рубеже эр. В этом труде, явившемся поистине энциклопедическим кладезем знаний и реальным учением, был обобщен и теоретически обоснован опыт предшествующих веков, заложены основные традиции с перспективой их дальнейшего приумножения и творческого преобразования в последующих веках. В древнем театральному искусстве превалировал язык пластики – как главное средство выражения, лежащее в основе синкретической природы зрелища. В сценическом действии драмы ведущая роль принадлежала не тексту как таковому, а передаче смыслового содержания посредством детально разработанных символических жестов и танцевально-пантомимных движений *хаста*, *мудра*, *карана*, предполагающих согласованность с музыкально-поэтической выразительностью (об этом также было сказано в предыдущем разделе в материале о *чарья-гити-нритья*).

Данные положения, как и в целом канонизированная система театрального искусства, изложенная в «Натьяшастре», в равной мере относилась и к непальской музыкально-танцевальной драме и служила для нее опорой. Тем не менее, по предположению непальского исследователя Прачанда Малла, в процессе творческого переплетения с местными, в основном неварскими традициями театрализованных представлений выработывался свой тип перформанса – родственный индийскому, но не идентичный. В результате названные выше непальские музыкальные драмы это уже не что иное, как своеобразный синтез обеих театральных традиций¹.

В русле данного творческого направления создавались и последующие музыкально-танцевальные драмы, тоже демонстрируемые во время *Индра-джатры*. Среди них «Бхайрав-пйакхан» (в честь могущественного Бхайрава), «Осто-матрика» (посвященная восьми покровительствующим матерям-богиням), а также драмы под общим названием «Дэви-пйакхан» и «Дйо-пйакхан», в первых из которых повествовалось о богинях (*дэви*),

¹ *Malla Pr. Nepali rangamancha*. Pp. 8–10.

а во вторых о богах и разного рода божествах (*дйю, дэва, дэвата*), но исполнителями, по обыкновению, были только мужчины.

Объединяющим началом этих и подобного рода других драм (созданных в середине I – начале II тысячелетия) несмотря на их образно-содержательные различия был общий стиль постановки. Перед началом представления звучала *мангала-чарана* – песня, обращенная к одному или нескольким богам с вопрошанием благословения на предстоящее действие, а также содержащая благопожелание публике. Далее выходил *сутрадхар* (он и руководитель труппы, и исполнитель одной из ролей), в задачу которого, по его выбору, мог входить весьма краткий (но живописный!) рассказ о месте и времени происходящих в пьесе событий или об их мифических героях, либо просто введение зрителей в соответствующий данному действию настрой. Актеры в основном играли в масках. Раскрытие содержания пьесы осуществлялось посредством *нач-гана*, или *натьягити* (сценических песен, исполняемых не актерами, а певцами, сидящими поодаль), а также с помощью непродолжительных диалогов, поскольку превалировала пантомима со строго выверенными жестами и движениями. Но самый сильный акцент делался на танце. Здесь он был исключительно многофункциональным, поскольку выражал и эмоциональную, и содержательную стороны драмы благодаря хореографической пластике, перемежающейся множеством пантомимных элементов. Музыкальное сопровождение всегда осуществлялось группой певцов и инструменталистов, располагавшихся тут же, на боковой части сценической платформы *давали*. Главное, что объединяло эти музыкально-драматические представления, это их программная направленность на раскрытие образов и деяний почитаемых божеств, приближенная к празднично-религиозной *пудже*. В немалой степени подобная гармоничная совмещенность зрелищности и поклонения (!) обеспечила долголетие этого религиозного по идее, но театрального по сути *утсава Индра-джатра*.

Здесь мы вновь обращаемся к тому, о чем говорилось в начале этого раздела, – к спиралевидному развитию многих театрализованных мифологических эпизодов (наиболее значимых или популярных), то есть к их неоднократным переходам и возвращениям из народных представлений в драму и нередкому переформатированию отдельных сценических действий в самостоятельный песенно-танцевальный *пйакхан*, или *нач*. Так, из музыкальной драмы о Бхайраве со временем выделился центральный танец главного персонажа, неоднозначного по своей характеристике. Грозный Бхайрав изображался танцующим с подвешенным на ремне весьма необычным барабаном – древнейшим, редко используемым трехсторонним



Танец Бхайрава
с трехсторонним барабаном
квота-кхин

квота-кхин. Основой его является небольшой двухсторонний, держащийся горизонтально барабан, в центр которого вертикально вмонтирован другой, в половину меньший по размеру барабан с одной мембраной в верхней части. На горизонтальном барабане одна мембрана полностью покрыта специальной пастой *кхари*, другая – покрыта ею только в середине; мембрана вертикального барабана – *без кхари*. Редко кто из танцоров, исполняющих этот *пйакхан*, действительно играл на столь замысловатом барабане (хотя, говорят, раньше были такие мастера!), как правило, за него это делал

сидящий поодаль ударник из группы музыкантов, а танцовщик лишь искусно изображал эту игру, более сосредотачиваясь на резких и быстрых танцевальных движениях. Но на выделении из целостного представления только танца модификация данного *пйакхана* не закончилась. Примерно с XVII века он стал обретать специфические черты, заимствованные из набравших в то время силу буддийских *чарья-гити-нритья*, в ритуалы которого позже вошло и само это танцевальное действие (но уже в своей интерпретации). Также постепенно претерпевала изменения и песенная основа, обогащаясь вариативным материалом, что достаточно отразилось на основной мелодике. В качестве примера приводим фрагмент из одной известной мелодической версии (пример 55).

В продолжение затронутой темы обратим внимание еще на одно представление – «Манджушри-пйакхан», разыгрываемое примерно с середины II тысячелетия во всех городах центральной долины – Бхактапуре, Патане, Катманду, поскольку оно посвящалось одному из самых почитаемых в Непале божеств. По легендам непальских индусов и буддистов это бодхисатва Манджушри, который в весьма отдаленные времена пришел из Махачина и, увидев нужду людей, для их блага разрубил своим мечом *чандрахаса* большую гору Падмагири и выпустил воду из озера Нагахрада, на месте которого и появилась плодородная долина¹. Все эти названия употреблялись по ходу развития сюжета, подробно излагаемого в песенном тексте, и потому на сцене все разыгрывалось без диалогов, только танцевально-пантомимным способом.

¹ Шрестха К.П. Непальские легенды и традиционные праздники в контексте истории. С. 200.

Пример 55. «Бхайрав-пйакхан». Три части

I (a₁)

Musical score for Part I (a₁) in 8/4 time. The score consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff shows a continuation of the melodic line. The fourth staff features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a fermata over a measure, followed by a circled number '6' above the staff. The fifth staff continues the melodic development. The sixth staff shows a change in the bass line with a B-flat clef. The seventh staff continues the melodic line. The eighth staff concludes the part with a double bar line and a fermata.

II (a₂)

Musical score for Part II (a₂) in 8/4 time. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is similar to Part I (a₁). The second staff continues the melodic line. The third staff shows a continuation of the melodic line. The fourth staff features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a fermata over a measure, followed by a circled number '6' above the staff. The part ends with an ellipsis.

III (a₃)

Musical score for Part III (a₃) in 8/4 time. The score consists of one staff. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is similar to the previous parts. The part ends with an ellipsis.



Манджушри рассекает гору мечом

В силу большой популярности этот *пйакхан* исполнялся практически на всех значимых религиозных праздниках до той поры, пока не вошел в лоно ритуальной буддийской практики. В результате он поднялся на более высокий исполнительский уровень (в том числе из-за ликвидации масок), но стал менее доступным для широкой зрительской аудитории, поскольку по большей части стал исполняться в буддийских агамах. Благодаря талантливой версии поэта и музыканта Светаваджра этот *пйакхан* переформатировался в шестичастную *чарья-гити* с сохранением всех важных наименований и образно-содержательной основы, и даже пополнился прославлением в ее пятой части Шри Ганapati (Ганеши) и Шри Махакала (Великого Чёрного) – таких же, как Шри Манджушри, «устраняющих препятствия». Это давало возможность разыгрывать на основе этой гити своего рода мини-*пйакхан* (как мини-спектакль), центральной выразительной линией которого был танец в традициях *чарья-нритья*. Он стал более пластичным и обогатился большим числом символических жестов рук (*хаста*), пальцевых фигур (*мудра*) и, конечно же, завораживающими «застывшими позами» (*карана*), что привносилось участвующими в чарья-ритуалах профессиональными танцовщиками, увлеченными лучезарным образом Манджушри.

Возможно, сила чувств, проявляемых к этому божеству, способствовала возвращению «Манджушри-пйакхан» (примерно в 60-е годы XX века) на городские театральные подмостки, но уже в обновленном виде. Действо в этих постановках теперь выстраивалось по сложившемуся типу ритуального мини-пйакхана, но, разумеется, в более развернутом плане. То же отмечалось и по отношению к музыкальному материалу, основу которого составляла та же традиционная *чарья-гити*, но несколько преобразованная в результате добавления нового текста (в зависимости от содержания действия). Саму мелодику в целом можно характеризовать как вариации на заданную тему, в том числе и по отношению к ее ритмической организации, по сути, остающейся такой же, но «удвоенной»: то есть 7-дольный тал Джати сменился на 14-дольный Джхумра, практически с той же группировкой долей: Джати – 3 / 2 / 2/; Джхумра – 3 / 4 / 3 / 4 /. Некоторые изменения коснулись и лада: если *чарья-гити* была основана на шеститоновом звукоряде (без III ступени и с пониженной VII ступенью) *раги* Ната, то звукоряд песенной версии пйакхана стал семитоновым. Соответственно в гити «Манджушри-пйакхан» вместо названия прежней *раги* используется указание *тотэ-рага* (то есть «неясная», или «неточная» *рага*).

Как в ранних пйакхан, так и в их своеобразных «ремейках» благодаря вокальному изложению содержания действие на сцене выражалось по большей части танцевально-пантомимным способом (с малым количеством диалогов), а для большего раскрытия образов и деяний персонажей (при расширенном составе участников) использовались разного рода рефрены или вариативные вставки в инструментальном исполнении. С учетом неутоляющего зрительского интереса к данному сюжету, в конце 70-х годов прошлого века появилась музыкальная версия одноактной пьесы Гьянкаджи Манандхара «Наследство Манджушри», в постановке которой использовался все тот же хорошо известный мелодический материал, но со словами, написанными самим автором специально для этого спектакля¹. Однако несмотря на успех эта музыкальная драма недолго продержалась на театральных подмостках. Большей популярностью все же продолжали пользоваться нового типа мини-пйакханы, выстроенные на традиционной музыкально-поэтической основе, хотя и с достаточной долей изменений и дополнений, диктуемых творческим видением постановочных групп танцоров и музыкантов. Но что интересно – во многих сценических вариантах в качестве окончания стали использоваться последние слова из пьесы

¹ Позже Г. Манандхар опубликовал эту пьесу вместе с семью другими своими драмами на непальском, неварском и английском языках. См.: *Manandhar J.K. Nepal Legend and Drama*. Banepa: Sukha Veti Manandhar, 1982. Pp. 15–26.

Г. Манандхара, вложенные автором в уста Манджушри. Обращаясь к людям, пришедшим поселиться в осушенной им долине, он призывает их ничего не бояться, поскольку своим поступком он даровал им не только новую долину, но и дал знания, как облагородить эту землю. После чего – в качестве заключительной художественной точки – Манджушри «замирает» в символической позе, держа в правой руке меч, а в левой книгу, что означает почитание его непальцами не только как бодхисатву, «устраняющего препятствия», но и как божества знаний, равного индусской богине Сарасвати.

Нет смысла далее сосредотачиваться на прочих вносимых деталях «разного толка», ибо практически ничто не шло вразрез с самим понятием *пйакхан*, то есть песенно-танцевальным представлением, по сути, не ограниченным ни количеством исполнителей, ни форматом. Но есть смысл предоставить для сравнения, «переведенные» мною с нотобуквенных записей в европейскую нотацию примеры обоих вокальных произведений, посвященных этому божеству: *чарья-гити* «Шри Маха Манджушри» (записанную Камалом Четтри) и фрагмент из «Манджушри-пйакхан» (записанный музыкантами одной из постановочных групп).

Пример 56. *Чарья-гити* «Шри Маха Манджушри»

[A - ha] I. Shri Ma - ha Ma - nju - shri Ma - ha - chi - na bi - ja - ya. Ne -

pa - la man - da - la ma - jhe pa - dma gi - ri ni - ba - si - ta. 2. Na - ma -

mi na - ma - mi shri Ma - ha - man ju - ghon - sha, ku - mku -

ma ba - ma e - ka - sya cha - tur - bhu - ja. 3. Da - hi -

na bhu - ja - ya kha - dga sa - ra dha - ri. Ba - ma

bhu - ja - ya pu - sta - ka dha - nu - dha - ri. A - ha - ta.

для 4, 5, 6 для окончания

Пример 57. «Манджуши-пйакхан»

1. [A - ha] Ma - ha shri Ma - ha

Ma - nju shri Ma - ha chi - na

bi - ja ya. [A - ha] Ne - pa - la man - da - la

ma - jhe pa - da - ma gi - ri ni - ba -

si - ta. 2. [A - ha] Na - ma - mi na -

ma - mi shri Ma - ha Ma - nju

gho - on sha, [A - ha] ku - um - ku - ma

ba - ma [a - ha] e - ka - sya cha - tur -

bhu - ja. 3. Da - hi - na bhu - ja - ya

kha - dga sa - ra dha - ri. [A - ha] Ma - nju

Рассмотрение на примерах отдельных *пйакхан* видоизменений, происшедших в процессе их развития, несколько увели нас от времени появления ранних традиционных музыкальных драм, по-прежнему составляющих ядро театрального фестиваля *Индра-джатра*, полноценно действующего на протяжении всех прошлых веков вплоть до сегодняшних дней. Значимость его не может быть преувеличена, ибо она очевидна и уникальна.

Приблизительно с XII века параллельно начинает действовать другой театральный фестиваль – долгожитель *Джатака* (инкарнации). Он проходит в течение 30 дней в месяце *шраван* (июль – август) и от *Индра-джатры* отличается совершенно иным характером и содержанием. Во время его проведения разыгрываются музыкально-танцевальные *пйакханы*, базирующиеся на 32 *джатаках*, повествующих о перерождениях Будды до его рождения в облике принца Сиддхартхи Гаутамы¹. По некоторым версиям традиция проведения этого театрального фестиваля зародилась значительно раньше, возможно с X века, параллельно с развивающимся сочинительством стихов на эту тематику. Но устойчивую форму этот театральный утсав обрел все же двумя веками позже. Тогда же утвердилось и основное место его проведения – спектакли стали разыгрываться в Катманду, на специальном *дабу* (*дабали*) в Свяямбунатхе, главном буддийском архитектурном комплексе. Но нередко актеры и раньше, и теперь, возвращаясь после основного представления, исполняют небольшие отрывки из него на разных городских площадках к всеобщему удовольствию собравшихся там людей разных вероисповеданий.

Каждый год актерами в масках разыгрываются только несколько историй, посвященных той или иной инкарнации Будды, причем в силу «неторопливого» развития действия показ некоторых из них растягивается на 5–7 дней, демонстрируясь частями. Это происходит из-за особенной, как бы замедленной игровой манеры, соответствующей песенно-танцевальному развитию, перемежающемуся диалогами, которые ведутся нараспев. Называемые *доха* (на неварском языке), эти диалоги воспроизводятся непосредственно самими актерами прямо на сцене, в отличие

¹ В Индии в период раннего распространения буддизма начали складываться *джатаки* – легенды о прошлых инкарнациях Будды. Они слагались в форме сказок или басен, несущих в себе наставления о нравственности, воспитывающие чувства сострадания, милосердия, самопожертвования добродетельности и т.п. В разных странах бытует различное количество *джатак* в переводах и пересказах на разных языках; конкретно в Непале признаются 32 *джатаки*.



Храмовый центр Сваямбунатх в Катманду

от песен, которые исполняет вокалист, сидящий поодаль в группе музыкантов. Любопытно, что этот сопровождающий вокально-инструментальный ансамбль называют *гула-баджа*, поскольку данные традиционные представления начинаются в день полнолуния *гула-пуни* (*пурнима*). Нередко в спектакле участвуют сразу два таких ансамбля. В этих случаях они располагаются по разным сторонам сцены, напротив друг друга (оставляя середину сцены для танцующих), и в отдельные моменты развития драмы между ними происходит музыкальная переключка. Она бывает самой разной: иногда все сводится к простым повторам, иногда дается «варьированный» ответ и т.п., словом, ведется непродолжительный, но весьма увлекательный импровизированный инструментальный диалог.

Следует теперь обратиться к истокам этого вида театрального искусства. Вокально-хореографической основой драм *джатака-пйакхан* стал древний (но по сей день популярный) песенно-танцевальный жанр *дана* (*дхана*). Он возник из старинных песнопений, посвящаемых неварскими буддистами Будде. Со временем эти песни преобразовались в самостоятельную вокальную форму *дана-мэ* (или *дана-мэй*, что означает «песня»; *мэ* – на языке невари, или *мэй* в иноязычном произношении), исполняемую под аккомпанемент *дана-кхин* (двухстороннего барабана, подвешенного на ремне через плечо, звуки из которого извлекаются ударами

деревянной палочки по одной стороне и ладонью левой руки – по другой). Очень скоро эти яркие и весьма оригинальные песни (посвящаемые разным божествам буддийского пантеона) стали обогащаться танцем. К этому влекло разнообразие сюжетов, где мифология искусно переплетается с реальной жизнью, а также изощренность ритмических комбинаций благодаря использованию в этих песнях смешанного метроритма – *гуара-тала*. На последнем стоит задержать внимание.

Исключительно развитая в Непале метроритмическая система – *тала* – в основе своей схожа с индийской, но превосходит ее по отдельным параметрам. Специфической чертой непальской традиции, в частности, является возможность соединения в одной композиции нескольких *талов*. То есть в основу мелодического развития может быть положено от двух до девяти метрических циклов (с разным количеством основных долей или иной их группировкой), чередующихся в обусловленном порядке, что и обозначается понятием *гуара-тала*. Например, в одной из *дана* представлен следующий вариант комбинации из четырех талов: десятидольный *Астара* (проводится четыре раза); шестидольный *Палима* (пять раз); восьмидольный *Ланта* (четыре раза); семидольный *Джати* (четыре раза) и семидольный *Прага* с иной группировкой долей (следует четыре раза).

Подобная оригинальность ритмической организации способствовала рождению не менее оригинальных танцевальных рисунков, гармонично сочетающихся с пантомимой, а песенная мелодика постепенно обогащалась введением в нее *раги*. Таким образом, необычайная развитость и техническая сложность исполнения возвели песенно-танцевальный жанр *дана* к XI–XII векам в статус высокого профессионального искусства (при этом параллельно продолжала существовать и народная *дана*, но в более упрощенном виде).

Столь образно-яркий, самобытный материал не мог не воздействовать на умы театральных мастеров, и практически в то же время на основе этих песенно-танцевальных миниатюр стали создаваться самостоятельные *пйакханы*, то есть полноценные театральные спектакли со своеобразными диалогами *доха* (отмеченными выше), в подражание молитвенным буддийским рецитациям, ведущимся нараспев. При этом, что важно, все более активно входящий в исполнительскую практику *Джатаки* символический язык *мудры* и *хасты* стал также применяться в своей особенной замедленной манере – подобно диалогам в стиле *доха*. То есть перед зрителем как бы наглядно «выстраивалась» каждая фигура на пальцах (*мудра*), и с подчеркнутой значимостью демонстрировались движения рук, ног и всего тела (*ангика абхиная*).

Эта исключительно «рельефная» танцевально-пантомимная пластика стала, по сути, «визитной карточкой» представлений *Джатака-пйакхан*, так же как и особый инструментальный состав аккомпанирующей группы музыкантов. В какой-то мере он иногда может варьироваться, но неизменными всегда остаются два типа тарелочек разной величины (*таа* и *бабху-чха*), узкая длинная труба *понга*, дающая только один тон, и, разумеется, двухсторонний барабан *дапа* (или *дапа-кхин*). Собственно, он и был всегда самым основным – «ведущим», поскольку на его ритмических вариациях (основанных на *гуара-тале*) выстраивается все танцевально-пантомимное действие. Роль этого ударного инструмента столь значительна в постановочном плане спектакля, что даже вся группа исполнителей именуется *дапа-кхала*. Кстати, по традиции в ней до сих пор все актеры и музыканты только мужчины (и только невары)¹.

В заключение этой темы следует констатировать, что пока, к сожалению, нет достаточного материала, позволяющего проследить путь развития как театрального искусства *Джатака-пйакхан*, так и питающего его песенно-танцевального жанра *дапа*, имеющего глубокие корни. Остается надеяться, что знания современного (но уже покинувшего этот мир) замечательного исполнителя и исследователя дапы Канчабуддхи Ваджрачарьи, переданные его ученикам и коллегам, наконец будут собраны воедино и оформлены в виде печатного издания стараниями его последователей. Эти бесценные сведения (в том числе и по другим видам театрально-танцевального искусства) пролили бы свет на многие белые пятна относительно развития музыкальной культуры Непала, которую невозможно рассматривать вне исторического контекста, ибо изначально заложенные традиции оказывали существенное влияние на дальнейший ход развития практически всех видов искусства.

¹ Как ранние, так и более поздние традиционные музыкально-танцевальные драмы имели обязательное вокально-инструментальное сопровождение. Более того, для разных типов *нач* и *пйакхан*, идущих в определенное время в году, предназначался свой традиционный певческий и инструментальный состав. Это свидетельствовало о наличии весьма древней и разнообразной вокально-инструментальной практики.

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР:
«РАМАЯНА»; ОДНОАКТНЫЕ ПЬЕСЫ *ЛИЛА*;
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ *КАРТИК-ПЪАКХАН*

Театральная деятельность Непала, безусловно, не ограничивалась лишь двумя названными фестивалями, скорее они сами были частью активной творческой жизни страны. В середине II тысячелетия уже существовало несколько разновидностей традиционных драм, среди которых в основном выделялись две категории: *дйо-пъакхан* и *хула-пъакхан*. К первой относились представления только с религиозной тематикой; ко второй – с более разнообразными и почти светскими сюжетами, что и определяло разыгрывание одних в строго определенное время (связанное с почитанием божества), а других – вне зависимости от конкретной религиозной привязанности¹. Кроме традиционных драм продолжали процветать разнообразные зрелищные формы, в том числе и особенно популярные народные театрализованные представления.

В их ряду особое место занимало (и продолжает занимать) разыгрывание эпизодов из древнего эпоса «Рамааяна», причем с равным успехом как на городских площадях, так и в сельской местности, в своих «доморощенных» традициях. Надо сказать, что Индию и Непал с «Рамааяной» связывает очень многое, даже места обитания ее героев, расположенные на территории обеих стран. До сих пор непальцы бережно хранят остатки стены ашрама мудреца Вальмики (на берегу реки Тамаса), следы хижины Ситы и колодец, из которого она брала воду, находясь в изгнании². Также жители обеих стран одинаково почитают город Джанакпур, где произошел специальный обряд *сваямвара* – выбор жениха для Ситы, в котором в соревновании с другими претендентами победил Рама, сумевший поднять неимоверно тяжелый священный лук. Этот один из наиболее популярных эпизодов эпоса, поначалу разыгрываемый в Индии в самых

¹ *Malla Pr. Nepali rangamancha*. P. 57.

² Раньше это место называлось Бхаисалотан, но в 1965 году было переименовано в Вальмики-нагар. Именно здесь, как предполагают, Сита жила в изгнании и растила двух своих сыновей Лаву и Кушу, которых чепанги и кусунды (живущие в высокогорной местности Непала, на хребте Махабхарата) считают основателями своих родов. См.: *Шрестха К.П.* Непальские легенды и традиционные праздники в контексте истории. С. 169, 238.

разнообразных народных зрелищных формах, приуроченных к религиозным праздникам, постепенно перешел в сферу профессионального искусства, преобразовавшись в музыкально-танцевальную драму¹. Собственно, это происходило и со многими другими представлениями на сюжеты из «Рамаяны».

Подобные процессы не могли не оказывать влияния на непальскую аудиторию, можно даже сказать, что они шли практически параллельно. Тем не менее это не означало единообразия в творческом воплощении образов и деяний их героев в индийских и непальских постановках. Вслед за народными представлениями, основанными на некоторых известных эпизодах (в том числе на сюжете о *сваямваре*, на битве с Раваной и т.д.), последовал целый поток непальских музыкально-театральных постановок, показывающих «Рамаяну» в своеобразном ракурсе собственного видения. Особенно активное обращение к «Рамаяне» в профессиональной среде отмечается в Непале примерно с XIV–XV веков, когда из разного типа сценических интерпретаций начали выделяться пьесы, содержащие большое количество музыкальных номеров.

Ярким плодом этих творческих исканий явилась четырехактная «Раманка натика» («Драма о Рама», поставленная в 60-е годы XIV века), которая шла как целиком, так и в виде отдельных частей, приурочиваясь к соответствующим религиозным праздникам. Позже появилась близкая по форме и ставшая не менее популярной драма «Рама чаритра» («Жизнеописание Рама»). Но затмить все предыдущие творения удалось спустя три-четыре века драме «Рамаяна», которая содержала около пятидесяти музыкальных номеров и состояла из сорока трех актов, в связи с чем ее показ проводился в течение нескольких вечеров². На определенном этапе непальцы, опираясь на индийский опыт, стали обогащать многие музыкальные сцены этой драмы использованием *раги*. Соответственно разработанной концепции, образы главных героев по своему имиджу согласовались с образно-эмоциональной сферой *расы* определенных *раг*, и потому отдельные сценические песни (*натьягити* или *нач-гана*)

¹ Морозова Т.Е. Художественная образность музыкальных традиций индийского театрального искусства // Искусство Востока. Проблемы эстетического своеобразие / Отв. ред. И.Р. Еолян. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 141.

² См.: *Malla Pr. Nepali rangamancha*. P. 30. Об инсценировках в Непале эпизодов из другого древнего эпоса – «Махабхарата» – известно крайне мало. П. Малла в этом же издании упоминает название одной драмы – «Чатуранка Махабхарата», но не сообщает никаких сведений, в какой-либо степени ее характеризующих.

создавались на их основе. Так, с образом благородного Рамы ассоциировалась рага *Шукул-билавал*. Действия его брата Лакшмана, как правило, сопровождалась мелодикой на основе раг *Шуддха-билавал* или *Алахья-билавал*. Нежный образ верной и прекрасной Ситы связывался с чистой и светлой расой раги *Рамкали*, но в момент переживания Ситы по поводу возможной потери Рамы использовалась рага *Сука-канара*. И, конечно, сцена воссоединения двух любящих сердец – Рамы и Ситы – проходит под звучание *натьягити* в раге *Иман-кальян*. Ее раса (*бхакти* и *шрингарамилана*) выражает одновременно и радость восторженной любви, и хвалу небесам за возданное счастье. Особенно выделяется среди других рага *Ланка-дахан-саранг*; посвященная *Хануману* (царю обезьян), она была создана и получила название по конкретному эпизоду, в котором он просит благословения богов на спасение Ситы, силой увезенной Раваной на остров Ланку¹.



Хануман со срезанной вершушкой священной горы

Не следует, тем не менее, забывать, что в постановках «Рамаяны» использовалась не только классическая, но и народная музыка; так же как отдельные части спектакля (в зависимости от содержания) развивались преимущественно в танцевально-пантомимной манере, а другие – с превалированием диалогов. В сокращенном и в меру модернизированном виде показ этой драмы практиковался на протяжении всех последующих столетий. И здесь мы опять сталкиваемся с «обратимостью

¹ См.: *Морозова Т.Е.* Рага в музыке Хиндустан. Современный период. С. 170.

переходов» – из народного творчества в профессиональное и опять в народное, но уже на ином уровне. По аналогии с современным крылатым выражением, относящимся к какому-либо популярному произведению, о котором говорят, что его уже «давно разобрали на цитаты», к данной музыкально-танцевальной драме можно применить те же слова, слегка их перефразировав – эту драму «давно уже разобрали по эпизодам» и демонстрируют в виде отдельных представлений. В числе таковых, например, фантастический эпизод с уже упоминавшимся любимым и глубоко почитаемым в Непале божеством Хануманом (царем обезьян, верным помощником Рамы). В нем повествуется о его полете на священную гору, чтобы принести оттуда особые цветы, способные оживить смертельно раненного Лакшмана, брата Рамы; боясь ошибиться в выборе нужных цветов, Хануман срезал верхушку горы со всеми растущими там цветами и доставил ее по назначению¹. Все эти сценические моменты, наполненные чувствами печали, беспокойного ожидания или всеобщей радости, разумеется, сопровождаются соответствующим звучанием *нач-гана* и выразительным танцевально-пантомимным действием. Относительно использования масок можно сказать, что с достаточно отдаленных времен оно было абсолютно ненормированным, многое зависело от местных традиций, которые даже в одном регионе могли быть разными (например из-за пристрастия к каким-либо устрашающим маскам людских врагов и демонов в отличие от чистых лиц – без масок – положительных героев и богов).

Кроме особо привечаемых эпизодов и образов из «Рамаяны» существовало еще немало иного рода театрализованных представлений, построенных на мифологических сюжетах. К ним относились и посвящаемые Кришне многочисленные песенно-танцевальные постановки, основанные на сказаниях из разных источников, в том числе на эпизодах из «Кришна-чаритры» («Деяния Кришны»). Один из видов музыкальных представлений, объединенных названием *лила* (игра), стал развиваться в эпоху правления династии Малла (1200–1769), но не с начала их управления страной, а примерно с XVII века, когда после долгого отсутствия постоянных взаимосвязей с Индией (из-за мусульманского завоевания ее северных территорий), наконец возобновились творческие контакты между обеими странами. Тогда и произошло знакомство непальцев с представлениями «Рас-лила», которые пользовались в Индии большой

¹ О популярности этого легендарного эпизода говорит и тот факт, что в Непале изготавливается немало разного размера металлических скульптур, изображающих Ханумана, держащего в руке верхушку горы.

популярностью среди всех слоев населения и потому разыгрывались на самых разных уровнях. Однако в тяжелые годы чужеземного владычества этот игровой музыкальный жанр находился почти на грани исчезновения, лишь кое-где сохраняясь в народной среде, пока к началу XVII века к этим живым очагам народного творчества не потянулись многие профессиональные танцовщики и музыканты, возродив и подняв «Рас-лилу» на достойную высоту. Последовавшая за тем волна широкого распространения представлений *лилы* докатилась и до Непала.

Смысл и характер этих представлений заложен уже в самом названии: *рас* (*раса*) – эмоции, настроение, краски, выражаемые в *лила* – играх, забавах, развлечениях. Тематической основой чаще всего служили разнообразные сюжеты из жизни бога Кришны среди людей (отсюда и его эпитет Гопал, букв. пастух). Они включали его детские забавы, юношеские игры и пляски с односельчанами и, конечно, любовные перипетии с очаровательной пастушкой Радхой. Преобразованные представления «Рас-лилы» (в известной мере, можно сказать, являвшиеся народно-профессиональным «ремейком» бессмертной «Гита-Говинды») распространялись по разным регионам Индии в самых разнообразных вариантах. В своих вариантах они стали появляться и в Непале, но уже с чертами своего местного колорита и особенностями сюжетного развития. То есть в большей степени была подхвачена сама идея этой *лилы*, а не ее полное копирование.



Кришна и Радха

Представления строились на небольших эпизодах из «Кришна-чаритры» или «Шрикришнаджибат» («Жизнеописание Кришны»), смысл которых отражался в песнях, служивших основой для развертывания танцевально-пантомимного действия. Продолжительность этих одноактных пьес зависела от количества использованных в них песен, которых, как правило, было немного, порой не более трех-четырёх (но состоящих из большого числа куплетов или частей, если использовалась другая мелодика). В основном это были произведения в жанре *хори-дхамар*, где использовался 7-дольный ритм, или он же удвоенный – 14-дольный, так же как в других песнях применялись 4-дольный и удвоенный 8-дольный *талы*.

Неизменной популярностью пользовались пьесы с сюжетами о детских проказах Кришны под названием «Балтхаг лила» («Маленький плутишка») и «Дадхи лила» («Простоквашная лила»). В последней разыгрывался всеми любимый эпизод о том, как маленький Кришна тайком доставал и опустошал горшочек с простоквашей, но мать, начавшая было его ругать, тут же простила его, поскольку не могла долго сердиться на милого шалунишку. С не меньшим удовольствием зрители воспринимали и *лилы*, повествующие о юных годах Кришны. Например, «Гопинатх лила» («Повелитель пастушек») о танцах и играх с сельскими девушками, или другая – «Вастрахарана лила» о «похищенной одежде» пастушек, которую Кришна собрал и повесил на дерево, пока девушки купались в реке, а в ответ на их просьбы вернуть ее, сказал, что ничего не отдаст, пока они не послушают его игру на флейте (а она была поистине завораживающей...).

Как всегда это случалось в Непале, так и на сей раз индийские *лилы* послужили лишь толчком для создания своих представлений подобного типа. Не говоря уже о самобытности постановочных решений, непальские *лилы* отличались и большим разнообразием содержания. Их основой становились не только повествования о Кришне, но и о других богах и легендарных событиях; и таких музыкальных пьес было немало. Среди них особенно выделялись «Даванала лила» («Пламя лесного пожара») и «Судамалила» («Щедрая лила») о предостережении богов и о божественном благодеянии; «Вараха лила» о спасении Земли от мирового потопа Варахом (вепрем, аватарой Вишну); «Ушахаран лила» о похищении Уши – богини утренней зари, супруги Шивы; «Мадхукайтабха вадха лила» («Убийство Мадхукайтабха») об убийстве коварного ракшаса Мадху, за которым предстал целый ряд связанных с действием героев из «Рамаяны».

Несмотря на различие тематики и количества задействованных персонажей все эти *лилы* были одноактными. Кроме того, их показ был обусловлен определенным временем – они демонстрировались в месяц картик (октябрь–ноябрь) и только в отведенные для конкретных пьес дни.

Этот порядок мог иногда нарушаться (например, какая-то пьеса могла быть поставлена не на 11-й, а на 12-й день месяца, либо заменена иной постановкой и т.п.), но принципиально важным оставалось одно: в дни полнолуния разыгрывались только *лилы*, посвященные Кришне!

Как уже было отмечено выше, музыкальные спектакли месяца *картик* (*картик ганер прабандха*) создавались и исполнялись начиная с XVII века под патронажем правившей династии Малла¹. Будучи высокими ценителями искусства, они стремились превратить эти представления в праздничный *прадаршан*, объединяющий «показ» и «обучение». То есть как состоявшиеся, так и будущие участники и сочинители подобных пьес могли набираться знаний и опыта, знакомясь со сценическими версиями самых разных мифов и легенд, в том числе малоизвестных, которые нередко разыгрывались небольшими разноязычными группами, приезжавшими на *картик-утсав* из весьма отдаленных поселений. Таким естественным путем не только расширялись сюжетные рамки *лилы*, но и постепенно складывалась традиция создания и разыгрывания этого вида пьес на разных языках (распространенных в городах и селах большой Долины) – на невари, непали, майтхили, хинди. Соответственно, некоторые театральные группы ставили свои песенно-танцевальные спектакли на нескольких языках². Для актеров это было не просто, но достаточно приемлемо из-за небольшого количества диалогов (в сравнении с преобладающим танцевально-пантомимным выражением); основная же языковая нагрузка ложилась на вокалистов, ибо песенный материал являлся музыкально-поэтическим стержнем всего представления.

Раджа Пратап Малла, правивший в Кантипуре, всячески поощрял разноязычные постановочные варианты *лилы* и сам создал несколько пьес на разных языках. В отдельных пьесах, особенно посвященных Кришне, поэзия была настолько высокохудожественной, что раджа Ниваса Малла из Лалитпура для обучения своего сына Сиддхи Нарасимхи использовал тексты из разных пьес *лилы*. Это делалось и с целью обретения навыков чтения на разных языках (!), и для расширения познаний в области литературы, а в том числе и возможности исполнения им главной роли

¹ В эпоху их правления все непальское государство (охватывающее центральную Долину и частично распространяясь за ее пределы) было разделено между наследниками на три равных «княжества», именуемые Кантипур (Катманду), Бхактапур (Бхадгаон) и Лалитпур (Патан). См.: Ледков А.А., Лунев С.И. История Непала. XX век. С. 24.

² *Malla Pr. Nepali rangamancha*. Pp. 39–41.

Гопинатха¹. Полученное воспитание плодотворно отразилось на будущей деятельности Сиддхи Нарасимхи Малла в пору его прихода к власти (1620–1661).

Мир мифологии, по сути, необъятен, и потому существовало еще немало разновидностей представлений, повествующих о деяниях богов и легендарных героях, также хорошо известных и в Индии, и в Непале. В данном случае мы обратимся к отдельным сказаниям, бытовавшим в народе в различных местных версиях. Среди них большой популярностью пользовались легенды о грозном, обладавшем невероятной силой божестве Нарасимхе – Человеке-льве. Возникновение образа этого божества восходит к древнейшему племенному культу почитания деревянного столба. Во время отправления специального ритуала *навакалевары* (в Ориссе) приготавливались четыре столба (якобы заключающих в себе божественные сущности), из которых затем уже вытачивались изображения божеств. Так, в новом облики появлялся Нарасимха, жестоко карающий преступников, но защищающий обездоленных и тех, кто в него свято верил. Хотя приблизительно к VIII веку Нарасимха обрел статус одной из десяти аватар Вишну (с соответствующими тому мифами), но в народе – уповавшем на его защиту – по-прежнему сохранялись легенды о его сверхъестественном появлении перед людьми, или «выходе» из деревянной колонны, в которой или в виде которой Нарасимха пребывал в своем первичном состоянии². Особенной популярностью пользовалась легенда, повествующая о защите мальчика по имени Прахлада, который поклонялся Нарасимхе вопреки воле отца – демона Хираньи-кашйапу, возглавлявшего деревенскую общину. Когда в очередной раз мальчик воздавал почести своему божеству, разгневанный отец хотел убить сына за непокорность, но тут внезапно из «священного столба» (служившего объектом поклонения) явился Нарасимха и покарал жестокосердного отца-злодея.

Эта история о защите Нарасимхой бедного Прахлады с незапамятных времен разыгрывалась деревенскими жителями поначалу в духе ритуального действия, а затем уже в характере собственно театральных представлений. Зародившись в прибрежных районах Андхры, они быстро распространились по территории Ориссы, Бенгалии, продвигаясь все дальше по Индии, где постановки на этот сюжет осуществлялись уже в основном силами профессионалов в стиле традиционных

¹ *Malla Pr. Nepali rangamancha*. P. 40.

² См.: Древо индуизма. С. 373, 384–385.



Разгневанный Нарасимха

музыкально-танцевальных драм. Интерес к спектаклям о Нарасимхе в XVII веке захватил не только северо-восточную Индию, но дошел и до Непала, увенчавшись грандиозной постановкой драмы «Нарасимха-пйакхан», которую осуществил раджа Сиддхи Нарасимха Малла хорошо знакомый с индийским театром¹.

Эта музыкальная драма, или *пйакхан* появилась не только в постановке, но и при участии талантливого правителя Непала, которому были известны различные варианты индийских постановок на этот сюжет. Разумеется, они оказали влияние на Сиддхи Нарасимха Малла при создании им своего спектакля, но в большей мере они послужили стимулирующим толчком для претворения в жизнь его собственной идеи театрального воплощения этой мифологической истории. Для всех ранее созданных спектаклей самым сложным в постановочном решении была кульминационная сцена, когда для защиты мальчика «чудесным образом» являлся сам Нарасимха и карал злодея. В индийских народных, по большей части пантомимных представлениях в этом эпизоде чаще всего использовалось нетяжелое бутафорное изваяние божества, которое падало на злобного отца и «убивало» его (а в его лице – самого демона Хиранью-кашьяпу). В музыкально-танцевальных драмах, где

¹ *Malla Pr. Nepali rangamancha. P. 39.*

в роли Нарасимхи уже выступал профессиональный актер, возможности продемонстрировать его появление и акт возмездия были шире. Поэтому в самых разнообразных вариантах разыгрывалось, как этот божественный персонаж тем или иным способом «вырывался» из нарисованной или стоящей на сцене бутафорской колонны и сражал злодея своим ударом либо «смертельным касанием». По поверью, Нарасимха согласно своему имени (Человек-лев) обладал столь могущественной силой, что для поражения кого-либо ему было достаточно лишь коснуться жертвы рукой или даже просто своей тенью.

Именно этот мифический вариант (с тенью) использовал Сиддхи Нарасимха Малла при постановке музыкальной драмы у себя в стране. Карающее действие главного божественного персонажа осуществлялось на сцене с помощью специального светового приема. Для «управления» тенью использовались четыре особых светильника – *махал*, расположенных по углам сцены, которые можно было передвигать в нужном направлении. В момент внезапного явления актера-Нарасимхи, замершего в угрожающей позе, все светильники должны освещать его фигуру в страшной маске, но так, чтобы не было никакой тени. Далее, благодаря начавшемуся передвижению светильников, от этого жуткого (но божественного) существа начинает появляться тень. Вначале еле заметная, она постепенно растет и наконец под тремолирующее звучание ударных инструментов достигает злодея, который в ужасе падает наземь замертво. С учетом того, что это происходит в окружении глубокой ночной тьмы (представление начинается около часа ночи), эффект от надвигающейся и колышущейся тени всегда был исключительно впечатляющим и даже спровоцировал несколько трагических случаев (подтвержденных документально), когда актер в роли дьявольского персонажа действительно умирал прямо на сцене. Потому неподалеку от сценической площадки с некоторых пор всегда сидит специальная ритуальная группа, готовая в подобной ситуации совершить надлежащий обряд.

Новый тип постановки повлек за собой расширение состава оркестра, поскольку значительно возросла роль самой музыки (в основе своей по-прежнему остававшейся монодийной). Она звучит в спектакле почти непрерывно и, кроме того, несет уже определенную самостоятельную нагрузку. Например, в отдельные моменты, при пустой сцене, ее внезапное чрезмерно громкое звучание призывало зрителей насторожиться, настроиться на ожидание чего-то необычного. Особенному переосмыслению подверглась и танцевально-пантомимная пластика. В результате объединения характерных символических поз и движений из ранних непальских музыкально-танцевальных драм, посвящаемых индусским

богам, с образно-ритмической пластикой из пьес буддийской *Джатаки* родился новый танцевально-пантомимный стиль. Позже он получил наименование *картик-пйакхан* – по осеннему месяцу *картик*, во время которого до сих пор ставится музыкальная драма «Нарасимха-пйакхан», в честь почитания этого божества.

Весьма значимой оказалась не только сама постановка этой драмы; со временем к этому же месяцу стали приурочиваться и другие подобного рода спектакли, а также музыкально-танцевальные *пйакхан* или *нач* с новыми постановочными решениями и более насыщенным драматургическим развитием¹. Постоянство этих событий привело в результате к рождению еще одного ежегодного – третьего театрального фестиваля, получившего наименование *Картик-пйакхан*, летоисчисление которого ведется на протяжении уже трех с половиной столетий.

Следует напомнить, что первоначально в эти же дни демонстрировались и упоминавшиеся выше одноактные песенно-танцевальные *лилы*, основанные на множественных сюжетах о Кришне, о героях из «Рама-яны» и других божествах из индусских и буддийских сказаний. Их постановки, осуществляемые при поддержке правителей династии Малла (и в том числе раджи Сиддхи Нарасимхи Малла еще до появления его драмы «Нарасимха-пйакхан»), продолжали ставиться и оставались востребованными приблизительно до середины XVIII века. Но затем, вероятно, были вытеснены новомодными музыкальными драмами, насыщенными новаторскими сценическими приемами, что очевидно притягивало профессиональных актеров и музыкантов больше, нежели участие в довольно простых музыкально-развлекательных представлениях. Тем не менее перформансы *лилы* не исчезли бесследно; некоторые из них «ушли в народ», продолжая разыгрываться в разных округах своими силами. Но большая их часть продолжала существовать в виде песен с замечательными мелодиями и красивейшей поэзией, основанной на текстах из «Кришна-чаритры». К тому же объемный пласт народно-профессионального песенного творчества постоянно преумножался сочинениями в самых разнообразных видах музыкального искусства.

Что касается непосредственно представлений *лилы* о Кришне, можно предположить, что многие из них, не будучи в силах соперничать

¹ Во многом этому способствовало активное развитие светской литературы, прежде всего поэзии и драматургии, начавшееся во время правления династии Малла в период 1200–1769 годов. См.: *Ледков А.А., Лунев С.И.* История Непала. XX век. С. 23.

с музыкально-танцевальными драмами, идущими в дни этого театрального фестиваля, стали разыгрываться в другие месяцы и особенно во время праздника *Кришнастами*, иначе *Кришна-джаянти*, широко отмечаемого в месяце *бхадра* (август–сентябрь). То есть они автоматически переместились в торжества, проводимые всего на два месяца раньше в честь дня рождения Кришны, а также, возможно, и в другой, но уже весенний праздник *Холи*, отмечаемый в месяце *пхалгун* и также посвящаемый Кришне. При этом важной поправкой в именовании этих народных представлений стала замена слова *лила* (пришедшего из Индии) на непальское *кхела* – с абсолютно одинаковым значением: «игра». Это подтверждается отсутствием в дальнейшем слова *лила* как специального понятия или термина, практически исчезнувшего из непальской музыкально-театральной практики, в отличие от самих представлений, в значительной мере переформатированных, но сохранивших изначально присущие их форме особенные черты характера и содержания. По большей части они стали разыгрываться на западе Непала под общим названием *Кришна-чаритра*, основываясь на отдельных эпизодах из этого хорошо известного и всеми любимого эпоса.

СОВРЕМЕННОЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО
РЕЛИГИОЗНО-ОБРЯДОВЫЕ ДЕЙСТВА
КАК МУЗЫКАЛЬНО-ИГРОВЫЕ ПЕРФОРМАНСЫ:
КХАТА-ПЙАКХАН. ЧЕПАНГ-НАЧ; САТАР; СОРАТХИ; МАРУНИ

Непальское сценическое искусство как прошлое, так и современное, невозможно представить без существования многочисленных зрелищных форм, бытующих в народе. Какого бы высокопрофессионального уровня ни достигал тот или иной вид театрального искусства, в нем непременно просматривались черты самобытного народного творчества. Более того, развитие большинства театральных форм шло в постоянном переплетении классики и фольклора; именно в русле народно-профессионального творчества выкристаллизовывалось и оформлялось подлинно национальное традиционное искусство.

Обращают на себя внимание музыкально-игровые представления, вырастающие в Непале по большей части из ритуально-обрядовых действий, направленных на защиту плодов своего труда, на оберегание семьи, рода, целой общины от злых духов, о злодеяниях которых гласили известные легенды. Порой в них фигурировала целая плеяда демонических и добрых существ, последние из которых обязательно побеждали, что и служило благодатным сюжетным материалом для разыгрывания его песенно-танцевальными и пантомимными средствами. В большинстве ритуальные танцы и обрядовые церемонии практически изначально тяготели к зрелищности, можно сказать, имели «запрограммированный» зрелищный характер. Причем многие из подобных обрядовых действий, становясь в дальнейшем, по сути, развлекательными, демонстрирующимися на ярмарках и в других людных местах, тем не менее не утрачивали своего изначального ритуально-культурного назначения и по-прежнему приурочивались к жизненно важным событиям и сезонам (например к началу посевных работ, сбору урожая и т.д.). Собственно, в основе всего лежала вера в чудодейственность ритуалов, а совершение их в виде своеобразного театрализованного представления усиливало интерес к ним. Остановимся на некоторых из них.

Представления *кхата-пйакхан*, распространенные в области Долакха, зоны Джанакпур, славящейся своей культурой, являются излюбленным видом песенного танцевально-пантомимного разыгрывания сюжетов из различных известных в этих местах легенд. Для этого практически

в любом месте ставятся четыре бамбуковых шеста, обвязываются веревкой, и в образовавшемся квадрате, заменяющем сцену, происходит действие. В числе наиболее популярных представлений – сказания о борьбе с демонами, которые изображаются в масках с всклокоченными длинными черными волосами и кинжалами в руках. Самыми эффектными здесь являются сцены воинственного столкновения с этими демоническими существами, где исполнители попеременно с широкими плавными шагами демонстрируют «ужасные», довольно высокие, но тоже удивительно плавные прыжки. Благодаря специальной технике, передающейся из поколения в поколение, эти полетные прыжки, можно сказать, стали «брендом» народных представлений *кхата-пйахан*, вызывая бурный восторг у зрителей. Когда-то в силу своей оригинальности они начали активнее использоваться, насыщая изначальные обрядовые действия яркой зрелищностью, а затем прославили и сами представления, посмотреть которые приходят люди не только из ближних, но и из далеких окрестностей.

Весьма интересными являются и особенно популярные в округе Макванпур разносюжетные музыкально-игровые представления под общим названием *чепанг-нач*. В этих местах, где распространен тяжелый ручной труд, издавна существовало поверье, что болезни на людей и неурожай на поля нагоняются злыми «блуждающими» духами *бхутами*, и противостоять им могут лишь специально обученные тому люди – *джакри* (знахари) и *дхами* (заклинатели), в свою очередь обладающие недюжинной противодействующей силой. Соответственно, об их борьбе со злыми духами было сложено немало легенд. Разыгрывание их сюжетов, вплетаемое в специальную *пуджу* (проводимую перед посевом, сбором урожая и тому подобных событий), составляло целостные обрядовые действия. Впоследствии они обрели форму самых настоящих театрализованных представлений – с центральным актом развития и обрамляющими его вступительной и заключительной частями – и стали разыгрываться под общим названием *чепанг-нач* (по именованию коренных жителей этих мест чепангов).

В одной из постановок (не имеющей по обыкновению конкретного названия) действие начинается со вступительной части, показывающей мирно работающих в поле людей, имитирующих какие-то специфические трудовые движения, сопровождающиеся неспешными танцевальными шагами и спокойно льющейся песней (*нач-гана*) в их же исполнении. Внезапно все обрывается грохочущим звучанием барабана, и в сценическое пространство врывается «блуждающий» дух *бхута* (в маске), пытающийся околдовать работающих крестьян и уничтожить их труды, танцуя свой «дикий танец». Но тут появляются защитники – *джакри* и *дхами*,

и силой своих заклинаний (изображаемых разводящимися движениями рук и кружением вокруг злого «духа») разрушают его демонические чары и изгоняют поверженного прочь. Вся эта главная центральная часть, то есть танец «духа» и его изгнание, проходит пол звуки только лишь барабана и звона бубенцов *дхами*. Действие заканчивается традиционным почитанием добрых сил (по сути *пуджей*): крестьянские девушки с маленькими светильниками в руках совершают ритуальный круг в плавных танцевальных движениях под пение той же ритмически-спокойной начальной мелодической темы, но теперь уже эта *нач-гана* поется с иными словами – хвалебными словами богам.

Пример 58. *Нач-гана из народного представления чепанг-нач*

Sa - a ra - ra - va - hi - i, sa - a ra - ra - hi - do - la.

Ka - li De - bi se - ma - pugaw - la, va - hi - la, - tha - a - hi.

Как отмечалось выше, разыгрывание представлений, основанных на обрядовых действиях, нисколько не препятствовало использованию их по изначальному предназначению; они оставались способными выполнять в положенное время заложенную в них знаковую «охранительную» функцию. Поэтому было естественным приурочивание их к самым разным жизненно важным событиям и в том числе, разумеется, к свадьбам. Ведь благополучие семьи во многом зависело от успешных результатов труда, а в этих краях, расположенных у подножья первой, южной ступени Гималаев, многое совершалось по законам, диктуемым природными условиями. И чепанги, издревле занимавшиеся земледелием (причем до сих пор практически вручную), всегда находились в большой зависимости от природной непредсказуемости предгорной местности. Оттого, как правило, при выборе жениха для своей дочери родители обращали внимание на «продукцию земледелия», например на количество в его хозяйстве плодоносящих масличных деревьев, так как это один из основных видов дохода здешнего населения, и т.д.

Если далее продвинуться резко на юг, то можно познакомиться с иными традициями сватовства и замужества, также возникшими под воздействием территориальных особенностей. Так, в затерянных, почти

бездорожных местах лесных тераев (на юго-востоке страны) у народности сатар с давних пор претенденты на роль жениха должны были участвовать в состязаниях по стрельбе из лука, непременное владение которым объяснялось спецификой природных условий этих мест, диктующих необходимость охотиться и защищаться. Хотя к концу XX века активность использования местными жителями лука во время охоты заметно снизилась, но тем не менее не исчезла, и сама традиция владения этим экзотическим оружием по-прежнему жива. Более того, еще ранее она нашла отражение в своеобразной, искрящейся юмором свадебной музыкально-танцевальной пантомиме, изображающей символическое замужество дочери вождя племени; и теперь в течение этого представления, разыгрываемого самими местными жителями, жених в соответствующих эпизодах должен сам блеснуть ловкостью владения луком и стрелами. Однако данная пантомима, называемая *сатар* (по имени создавшего ее народа) не может расцениваться просто как явление архаичное, поскольку на сегодняшний день она весьма актуальна. В здешних краях – с густыми лесными зарослями и едва заметными звериными тропами – охота на дикого зверя пока еще является основным промыслом, а лук и стрелы по сей день остаются самыми надежными и верными в этом опасном деле. Потому столь же востребованным остается у народности сатар их традиционное представление, где под аккомпанемент ударных инструментов по ходу развития мифического сюжета исполняются ритуальные танцы и разыгрываются сцены, имитирующие охоту и демонстрирующие (реально!) состязания лучников¹.

Непал богат самыми разнообразными видами народных театрализованных представлений, тематической основой которых нередко служили общеизвестные мифологические сюжеты. Но предпочтение все же отдавалось своим оригинальным, созданным непосредственно в данной местности сказаниям, многим из которых было несколько сотен лет. У жителей западного Непала, в основном у гурунгов и магаров, издавна самыми популярными были *соратхи* – песенно-танцевальные представления, в основе которых лежали истории о жизни раджей и рани (их жен), прославленных героев и почитаемых святых. По существу, это баллады с постепенным сюжетным развитием, предполагающим острую драматическую развязку. Полагают, что некоторым из них чуть ли не тысяча лет, а примерно около трех веков назад они стали звучать не только на языке

¹ Морозова Т.Е. Влияние территориального фактора на своеобразие музыкального фольклора Непала // География искусства: расширение горизонтов / Ред.-сост. О.А. Лавренова. М.: ГИТР, 2019. С. 274–275.

гурунгов, но и на непали (поскольку он постепенно становился всеобщим национальным языком). Это было продиктовано исключительной популярностью данного жанра и желанием зрителей, не знающих языка оригинала, понимать все до мельчайших подробностей.

Пример 59. *Соратхи*



Действительно, несмотря на исключительную выразительность танцевальной и особенно пантомимной пластики многие немаловажные моменты в сюжетном развитии могли оставаться недопонятыми, что не давало со всей полнотой ощутить эйфорию развязки. Так, например, в одном из представлений *соратхи* повествуется о том, как богатый раджа, имея пятнадцать жен, захотел жениться еще раз, влюбившись во встретившуюся ему красавицу-плясунью. Однако неожиданно становится известным, что эта девушка – его дочь, пропавшая много лет назад, еще в раннем детстве. Но раджа узнает об этом только прямо перед свадебной церемонией..., что и приводит к счастливой развязке.

Не все баллады, тем не менее, имеют столь счастливый конец, и зритель, зная об этом, всегда с волнением следит за интригующим развитием действия. Пример тому другая история, где повествуется о радже, долго добивавшемся расположения дочери другого знатного раджи, но после женитьбы он быстро к ней охладел и стал пребывать в неге и сладострастии, предаваясь разным дворцовым утехам. А однажды он так увлекся танцующей перед ним девой, что стал одаривать ее всем, что имелось у него под рукой, и, почувствовав, что этого мало, стал срывать с сидящей рядом с ним рани ее украшения и даже выхватил золотой цветок из ее волос (с которым она никогда не расставалась, ибо он был когда-то подарен ей в знак его признания в вечной любви!) и тоже бросил его к ногам танцовщицы в награду. В результате раджа, околдованный злыми чарами, обезумел, оставив бедную рани в неутешной печали. И только

сила ее любви могла бы освободить его от заклятья и вернуть к благопристойной жизни...

Как видно из обоих сюжетов, каждой «основной» истории, предшествует другая или другие не менее содержательные, подводящие к дальнейшему развитию событий. Так, первая баллада начинается с инсценированного рассказа о рождении и потере дочери; вторая баллада – со страстной любви раджи и подарке возлюбленной золотого цветка как символа верности; еще более многочастными были баллады о ратных подвигах великий героев и т.д. Поскольку в *соратхи* все всегда пелось и разыгрывалось в достаточно неторопливой манере и к тому же существовали рефрены (в которых танцовщики напрямую обращались к публике, как бы что-то разъясняя, прося совета, помощи и т.п.), то нередко представление одного цельного повествования делилось на части и растягивалось на два-три вечера. Иногда, по особым случаям, демонстрировалась вообще лишь какая-то одна наиболее эффектная сцена из всего представления. Неугасающая зрительская симпатия к *соратхи* объяснялась не только завлекающими историями, но и качеством их разыгрывания в ярких костюмах, с выразительной мимикой и т.п., поскольку в них нередко участвовали профессиональные певцы и танцовщики, поднимающие общий исполнительский уровень. Со временем перед началом самой баллады певцы стали исполнять и небольшую *мангала-гити* – хвалебную песнь в честь почитаемого бога, как это обычно делается в начале театральных спектаклей. Все в целом давало возможность весьма колоритному народно-профессиональному жанру *соратхи* постоянно развиваться, идя в ногу со временем.

Переместимся теперь в восточную часть Непала и обратимся к широко распространенным здесь песенно-танцевальным *маруни*. Этот жанр невозможно охарактеризовать однозначно, поскольку он комбинированный, включающий разыгрывание небольших театрально-музыкальных сценок в процессе костюмированного праздничного шествия. В переводе *маруни* – это танцующая девушка, плясунья или, конкретнее, по непальскому словарю, «танцор в женском одеянии (танцующий на празднике *дасайн*)»¹. Отмеченную принадлежность к названному празднику, посвященному богине Дурге, можно принять как одну из версий, касающихся истории возникновения этого своеобразного представления. Но со временем, сформировавшись как самостоятельный жанр, *маруни* вышел за рамки какого бы то ни было праздника и распространился по многим округам

¹ Непальско-русский словарь / Сост. И.С. Рабинович, Н.И. Королёв, Л.А. Ага-нина. М.: Советская энциклопедия, 1968. С. 911.

Непала (и также по его западной части). В каждом из них складывался свой тип *маруни*: с собственной исполнительской манерой – певческой и танцевальной; с собственным характерным уклоном – юмористическим или более лиричным; с разыгрыванием разного вида песенно-танцевальных сюжетных сценок (во время остановки в процессе шествия) и т.д. Но главным при этом всегда оставалось искусное обыгрывание мужчинами женских образов, причем опять же везде в разной манере. Обычно в группе мужчин, участвующих в этих представлениях, только несколько из них облачаются в женские наряды и соответственно гримируются. В одних случаях они ведут себя нарочито шутливо и иронично, стремясь вызвать у зрителей смех, а в других, напротив, стараются выглядеть как можно правдоподобнее, чтобы окружающие засомневались, действительно ли это парень, а не девушка.



Танец маруни

Именно с таким настроем исполняются *маруни* в округе Сагарматха, Здесь в роли девушек выступают юные парнишки. Их задача – как можно дольше оставаться неузнанными, с чем обычно они довольно успешно справляются, добиваясь схожести и с женской манерой движений, и с обликом. Поскольку танец парный и партнеры находятся практически все время рядом с «реальными» девушками, то исполнение парнями женских ролей требует немалого умения; очень помогают им в передаче женской грации игривые движения с платочками. Подобный прием активно используется в *маруни* и жителями округа Сети, где к тому же замысловатые размахивания платочками вплетаются в синхронные танцевальные движения, мастерски исполняемые мужчинами-танцорами в «женских»

ролях. Общему веселому настроению способствует и легкое, ритмически несложное, но как всегда очень четкое вокально-инструментальное сопровождение.

Пример 60. *Маруни*



Довольно близкими по исполнительскому стилю являются *маруни* округа Коши – здесь танцующие юноши тоже стремятся «быть неузнанными», но добиться им этого, как кажется, несколько легче, так как женских персонажей в танце здесь всегда больше, чем мужчин (примерно, один юноша и четыре девушки). «Девушками» здесь используется один очень милый прием – они изящно поддерживают руками свои длинные юбки, и чуть-чуть приподнимая их, кокетливо покачивают бедрами. Но когда они начинают кружиться, то у закрутившейся слишком быстро «девчонки» из-под юбки могут предательски показаться мальчишеские штаны, так что все движения должны быть все время под контролем. Помню, что наблюдая за этим танцем, я только в этот «коварный» момент и поняла, что эти «девушки» – переодетые юноши, так замечательно исполняющие свою роль.

Еще более затейливыми выглядят *маруни* у чепангов, в округе Нараяни. Они отличаются ярко выраженным шуточным характером. Вся песенно-танцевальная сценка является разыгрыванием какой-то маленькой, но любопытной истории, в которой чаще всего фигурирует всего один женский персонаж. Это может быть не весть откуда взявшаяся «невеста», либо нерадивая «жена-неумеха» и т.п., но все эти образы в разных представлениях будут изображаться мужчинами в шуточной форме, с большим юмористическим подтекстом. Здесь вперемешку используются и диалоги, и песни, и танцы с пантомимой, в зависимости от необходимости раскрытия этого очень краткого сюжета. Ко всему может добавиться и участие

деревенского шута в маске, но это уже для большего развлечения и веселья во время передвижения к другому предполагаемому месту остановки.

Важно пояснить, что эти передвижения от одного дома к другому или по направлению к сельской площади вовсе не являются простыми переходами; это продолжение игрового действия теперь уже в виде костюмированного шествия с сохранением всех запланированных ролей. Участники не перестают петь и пританцовывать, оставаясь в образах своих персонажей, а в некоторых районах даже в большей степени *маруни* славятся именно своими игровыми шествиями. Особенным успехом в этих случаях пользуются женские шуточные персонажи, в изображении которых мужчины изначально не только не пытаются скрыть свою маскировку «под девицу», а в нарочито гротесковой манере еще более подчеркивают несуразность этого мужеподобного комического образа¹. Но все же более типичной для *маруни* является претензия на неузнаваемость, на большее правдоподобие изображаемого женского персонажа, поэтому в женских нарядах мужчин соблюдается необходимая мера, чтобы все, по возможности, казалось наиболее естественным и не вызывало иронических усмешек у окружающих. Следует признать, что проявляющееся в *маруни* искусство перевоплощения, равно как и немалое количество лирических и комедийных разновидностей этого зрелищного жанра, бытующих на территории страны, демонстрирует большой потенциал народного творчества, способного и к сохранению, и к развитию многочисленных форм своего традиционного искусства.

¹ Деревенские жители, исполняющие подобного типа *маруни*, нередко включаются в шествия, проходящие во время больших городских праздников, например во время *Индра-джатры*, *Гходэ-джатры* и др.

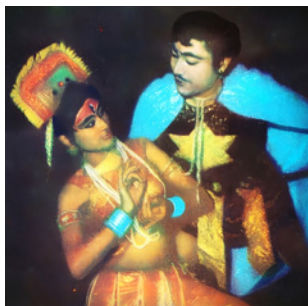
САНГИТ НРИТЬЯ-НАТАК И ГИТИ-НАТАК

Заключительное высказывание из предшествующей части можно обратиться практически ко всем видам театрализованных представлений, рассмотренных выше, и крайне важно, что многие из них, известные с незапамятных времен, продолжают свою линию развития, находясь в тесном контакте с профессиональным искусством театра. Можно сказать и иначе, что в процентном соотношении заимствование из народных представлений профессионалами было всегда даже большим, ибо они притягивали к себе и образной колоритностью, и сюжетным разнообразием с «нестандартностью» постановочных решений. И это то, с чем мы постоянно сталкиваемся в современном потоке событий. Недаром, весьма характерными для Непала во все времена полагались процессы, происшедшие именно в народно-профессиональном творчестве, плодотворная сила которого отразилась и на многовековом долгожительстве фестивалей непальского театрального искусства.

Три ежегодных, непрерывно действующих театральных фестивалей имеют большое значение для Непала. Это всегда был не только показ музыкальных драм разных жанровых направлений, но настоящая школа театрального искусства. Во все времена творческие личности стремились продемонстрировать здесь свое вокальное, инструментальное, танцевальное и актерское мастерство, так же как в лучшем свете показать публике ее привычные любимые спектакли, равно как и осмелиться предьявить на их суд новые сценические произведения.

Преемственность, не противоречащая процессам преобразования, свойственная многовековому развитию непальского традиционного музыкального театра, не угасла и в наше время. В течение совсем недавнего времени, то есть со второй половины прошлого XX века, в результате творческого переосмысления различных вокально-хореографических традиций начинают появляться нового типа современные музыкально-танцевальные драмы, называемые *сангит нритья-наток* и *гити-наток*. Действие в них даже при наличии диалогов развивается в немалой степени непосредственно через пение, танец и пантомиму, пронизанных самобытным национальным колоритом. Благодаря этому обнаруживается совершенно очевидная тенденция зарождения новых направлений при сохранении традиционных основ.

Важно, что в современном театральном репертуаре есть место разным стилю и характеру спектаклям, отдельные из которых поставлены молодыми режиссерами и композиторами в содружестве со старыми заслуженными мастерами сценического искусства, хранителями высоких художественных традиций. Различие в определении принадлежности этих музыкальных драм к *нритья-натак* или к *гити-натак* заключается в большем акценте одних – на танец (*нритья*), других – на пение (*гити*). Это разделение отчасти условное, ибо нередко зависит от имеющегося на данный момент исполнительского состава и видения постановщика: в каких-то случаях делается ставка на знаменитых танцовщиков, в других – на певцов, равно как и подсказывается типом и характером самого драматического произведения и возможностью его сценического воплощения «на сегодняшний день».



Сцена из драмы «Дочь Шветакали» («Кумари»)

Прежде всего к новому типу постановок следует отнести музыкально-танцевальную драму «Кумари» (иное название «Шветакали чхори», дословно «Белой-кали дочь»), поставленную в 1972 году в Катманду. Она была создана на сюжет известного драматурга Виджая Малла композитором Гопалнатхом Йоги в содружестве с известным певцом и танцовщиком Канчабуддхой Ваджрачарья, благодаря которому древняя *дана*, составляющая основу вокально-хореографической линии, пришла на современную сцену уже на уровне очередного нового витка своего развития. Этот традиционный

буддийский песенно-танцевальный жанр здесь использован неслучайно.

В основе драмы лежит легенда, связанная с культом «живой богини» Кумари, в качестве которой примерно с XVII века из среды неварских буддистов *ваджрачарья* избирается девочка в 4-5-летнем возрасте (сроком приблизительно на шесть-семь лет), ибо она должна быть девственницей, по известному сказанию, которое и разыгрывается на сцене. У богини Шветакали, стоящей во главе семи *богинь-аджима*, вырастает неописуемой красоты дочь Кумари. В нее влюбляется зловещий демон Майурасур, и девушка отвечает на его чувства, не подозревая, кто он на самом деле. *Богини-аджимы*, увидев влюбленных, приходят в ужас и пытаются убедить Кумари не только избавиться от чувства любви, но и от самого демона, убив его при следующей встрече, на что она не в силах согласиться. Тогда сама Шветакали показывает его зверства (водя дочь по опустошенным местам с убитыми им людьми), после чего вкладывает в ее руки меч и призывает

свершить праведный акт возмездия. В душе Кумари борются чувства собственной любви и долга перед жителями долины, которых они призваны защищать; долг побеждает, и во время свидания, преодолевая себя, она убивает демона. Однако чувство любви не покидает ее, и она на всю жизнь остается незамужней девственницей.

Музыкально-танцевальная пятиактовая драма «Кумари» была поставлена силами Королевской Академии музыки и танца и приурочена к дню рождения короля Бирендры Бир Бикрам Шах Дева (29 декабря 1972 года). Она имела не просто большой успех, а по сути открыла новую страницу в театральной жизни страны, причем не только в плане новых постановочных решений, но и в плане обращения к доселе не затрагиваемым темам. То есть позже появились небольшие музыкальные спектакли о «живой богине» как в мифологическом аспекте, так и в остром социальном ракурсе сопоставления «двух жизней» избранницы – как богини, и как простой девушки¹.

К сожалению, я не смогла увидеть на сцене эту нашумевшую драму «Кумари», поскольку приехала в Катманду значительно позже, а постоянно действующего профессионального театрального коллектива в Непале (даже при Королевской Академии) тогда не существовало². Тем не менее в 1982 году (с учетом большого успеха драмы «Кумари») теми же драматургом и композитором была задумана постановка новой *нритья-натак* «Чандалика» (по мотивам древней легенды), которая была осуществлена уже сложившейся к тому времени музыкально-театральной труппой при той же Королевской Академии.

¹ В сюжетах повествовалось о непростой судьбе девушек, выполнявших в детстве «миссию» этой богини, а потом вернувшихся в мир обычной жизни. В сценическом воплощении все строилось на сопоставлении сцен с пением и танцами в изощренном ритме и стиле *dana*, и сцен с нарочито простыми (хотя очень пластичными) танцевальными движениями, близкими к народным. Этим преследовалась цель показать два, по сути, несовместимых мира – культово-мифического (наполненного обрядами, поклонением, услужением) и обыденного житейского, в далеко не богатой семье, куда возвращается героиня. К тому же, девушку боятся взять в жены, опасаясь ее возможных мистических чар...

² Для каждой новой постановки музыкальных спектаклей требовалось немало материальных затрат, а главное, большой организаторской и репетиционной работы, чего не могли позволить себе крайне малообеспеченные профессиональные непальские музыканты и танцоры, вынужденные работать во многих местах.

Героиня драмы по имени Пракрити (прозванная Чандаликой из-за своей принадлежности к низшей касте *чандалов*) влюбляется в молодого буддийского монаха, который перевернул всю ее жизнь, попросив у нее – девушки из касты «неприкасаемых» – дать из своих рук воды... Вторая половина непальской версии этой легенды (ранее на ее основе Рабиндранат Тагор также создал свой вариант одноименной драмы) была полностью изменена. Мать героини, видя страдания дочери, молится богам, но не совершает никаких ритуальных заклинаний для возвращения юного буддиста, а сама идет к нему и умоляет его прийти к ним в дом. Вняв ее уговорам, он приходит, но лишь за тем, чтобы позвать девушку в святой ашрам. Придя туда, Чандалика получает напутствие главы ашрама, а от своего возлюбленного – книгу священных писаний и буддийскую одежду. С этими подношениями она идет к матери, которая первой должна дать ей подавание и тем самым благословить на жизнь по новому пути – буддийской послушницы.

По замыслу драматурга и композитора, действие драмы происходит в окрестностях Лумбини (месте рождения Будды), и, соответственно, в постановке использовалась типичная для этих мест одежда. Более того, были задействованы и отдельные песенно-танцевальные народные жанры, также известные в этих краях – *чутка* и *джухари*, но использовались они по-разному. Если *чутка* была явно вставным номером из-за ее колоритности (она практически полностью танцует вприсядку), то *джухари* был непосредственно вплетен в сюжетную канву. Этот весьма популярный в Непале песенно-игровой жанр (подробно описанный во II разделе), представляет собой своеобразный, искрящийся юмором диалог-состяжание между группами парней и девушек, обменивающихся музыкальными репликами на известную всем мелодию. Импровизированные «вопросы и ответы» порой становятся настолько острыми, что игра, как говорят непальцы, превращается в «борьбу» (*ляррай*), особенно если в качестве солистов выступают пока еще не признавшиеся друг другу влюбленные. В этой сцене с использованием *джухари* заложен конкретный смысл: героиня стоит одна на краю сцены, в стороне от этой увлекательной игры, ей – девушке из низшей касты чандалов – нет места в кругу сверстников из других каст, она может лишь издали наблюдать за этой увлекательной игрой. Именно поэтому молодой буддийский монах, хотевший взять из ее рук кувшин с водой (зная, кто она!), совершил переворот в ее душе, дав понять, что она такая же, как все.

В обеих драмах – «Кумари» и «Чандалике» – практически впервые был использован современный оркестр. Также была предпринята попытка

сделать нотную запись партитуры музыкальной драмы «Чандалика» в европейской нотации (в основном для скрипок, виолончели, гармонiuма, аккордеона, ксилофонов) и в индийской нотобуквенной системе на алфавите деванагари для вокальных партий и национальных инструментов. В состав последних входили 15 типов ударных (бубен, разных размеров тарелки, шесть различного типа барабанов, включая *мриданг*, *мадал*, *табла* и др.); духовые – *шахнай*, *мурали*, *бансури*; струнные – *ситар*, *суармандал*, *тунгона*.

Однако целостная запись партитуры так и не состоялась, ибо количество задействованных инструментов постоянно колебалась, во-первых, в основном из-за того, что театральная практика данного оркестра исчислялась весьма небольшим сроком (по существу он собирался непосредственно к постановке как первой, так и второй драмы, в отличие от военных оркестров с постоянным составом). А во-вторых, потому что композитор и дирижер Гопалнатх Йоги в качестве главных инструментов признавал ударные («держющие ритм»!) и еще три инструмента – скрипку, ситар и флейту, из записи партий которых собственно и состояла основная партитура (остальное, как правило, вписывалось по мере необходимости). Вокальная линия как основная (!) выписывалась целиком и по принципу монодии практически полностью дублировалась скрипками; и также, по традиции, паузы у певцов заполнялись различными фиоритурными пассажами той же скрипки, ситара или флейты. Гармоническая основа здесь присутствует крайне мало и на довольно примитивном уровне, за исключением редких моментов, когда, например, подключается гармонiuм. Данная партитура, зафиксированная с помощью как своей нотобуквенной, так и европейской нотаций (разумеется, от руки), представляет безусловную ценность, несмотря на некоторые погрешности при пользовании нашей системой нотописы. Большинство нотных записей было выполнено известным музыкантом и теоретиком Рамсараном Дарналом, который любезно предоставил мне запись инструментального фрагмента из партитуры драмы «Чандалика».

В числе интересных моментов музыкального развития следует отметить, что в отдельных инструментальных интерлюдиях в качестве своеобразного лейтмотива Чандалики звучит короткая тема из ее первой песни – то есть это первая строка, именуемая *стхай*. И также символично, что эта тема уже ни разу не звучит после прихода девушки в буддийский ашрам (очевидно в знак серьезной перемены в ее жизни).

Фрагмент из записи партитуры «Чандалики»
Автограф Рамсарана Дарнала

CHANDALIKA BALLET COM BY G. N. YAGI

The image shows a handwritten musical score for a ballet. The title at the top is "CHANDALIKA BALLET" and the composer is "COM BY G. N. YAGI". The score is written on five systems of three staves each. The top staff is for Violin (VIO), the middle for Viola (VIT), and the bottom for Flute (FL). The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

CHANDALIKA BALLET

COM BY G.N. YAGI

Handwritten musical score for the first system of Chandalika Ballet. It consists of three staves: a vocal line (VO) and two piano accompaniment lines (SP and FL). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal line begins with a whole note, followed by quarter notes and eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line continues with eighth-note patterns and rests. The piano accompaniment maintains the eighth-note accompaniment in the left hand and chordal accompaniment in the right hand.

Handwritten musical score for the third system. The vocal line features a melodic line with eighth notes and rests. The piano accompaniment continues with the established eighth-note accompaniment and chords.

Handwritten musical score for the fourth system. The vocal line concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with the eighth-note accompaniment and chords.

CHANDALIKA BALLET

COM BY G.N. YOGI

The image displays a handwritten musical score for the Chandaliika Ballet, composed by G.N. Yogi. The score is organized into five systems, each containing three staves: Violin I (V1), Violin II (V2), and Flute (FL). The first system includes a Piano (P) part on the bottom staff. The notation is in a 2/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The key signature is one sharp (F#). The score is written in a clear, legible hand, with some annotations such as slurs and accents. The overall style is that of a working manuscript.

CHANDALIKA BALLET

COM BY G. N. YOGI

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the vocal part (VO), the middle for strings (STR), and the bottom for flute (FL). The music is in 2/4 time and features a melodic line in the voice and flute, with rhythmic accompaniment in the strings.

The second system continues the musical score with three staves (VO, STR, FL) and a fourth staff for cymbal. The cymbal part is marked with a 'C' and a '2' above it, indicating a specific rhythmic pattern. The vocal and flute parts continue their melodic lines, while the strings provide a steady accompaniment.

The third system of the score features three staves (VO, STR, FL). The vocal part has a more prominent melodic role with longer notes and slurs. The flute and strings continue to provide accompaniment and rhythmic support.

The fourth system concludes the piece with three staves (VO, STR, FL). The vocal part ends with a final note and a double bar line. The strings and flute provide a final accompaniment before the piece ends.

ॐ रा० प्र० प्र०

①

Пример 61. *Лейтмотив Чандалики*

Так же, как и в прошлые времена, отдельные яркие эпизоды из больших театральных драм – в данном случае из «Кумари» и особенно полюбившейся всем «Чандалики» – продолжали разыгрываться на разных, в том числе открытых сценических площадках типа *дабу* силами местных музыкантов и танцовщиков, вносящих, естественно, во все немалую долю своей интерпретации. Это обычное для Непала явление следует рассматривать не как понижение уровня оригинального перформанса, а как его внедрение в народно-профессиональную творческую среду, что позволяло в течение многих веков подготавливать почву для следующих витков развития.

Явно ощутимая потребность общества в появлении новых театральных представлений подвигла Королевскую Академию (при поощрении правящей королевской семьи) на заказы очередных музыкальных драм, среди которых стала и «Шакунтала». Она была создана по мотивам одного из сказаний древнего индийского эпоса «Махабхарата»; либретто подготовил известный непальский поэт и драматург Мадхав Прасад Гхимире, а музыку написал не менее известный композитор Амбар Гурунг¹. Новое театральное представление хотя и не имело слишком большого успеха, но было хорошо встречено непальской общественностью; а у авторов уже созрел план по созданию новой драмы.

Плодом творения этих двух талантливых личностей явилась *гитинатака* «Малати Мангале». Основой для нее стали реальные события, произошедшие когда-то в одном из непальских селений, о которых в поэтической форме, высоким художественным слогом поведал Мадхав Прасад Гхимире. Здесь практически нет какого-то интригующего сюжетного развития, но исключительно трогательно, драматично и романтично

¹ Это было оригинальное прочтение древней легенды о Шакунтале – девушке из лесного ашрама, в которую влюбился молодой раджа, увидевший ее во время охоты. По существующим порядкам он не мог сразу увезти ее с собой и поклялся встретиться с ней как женой, когда она придет к нему во дворец. Однако по роковому стечению обстоятельств (в том числе из-за потери заветного кольца) при их новой встрече он не узнал ее и отверг... Но в результате последующей череды событий все приходит к счастливому концу. По этой же легенде в IV веке индийский поэт Калидаса создал на санскрите свою знаменитую драму «Узнанная Шакунтала».

повествуется непростая история о двух молодых влюбленных, встретившихся по воле судьбы в заточении. Вся суть и последовательность развития действия выстраивается на чувствах разгорающейся любви двух юных сердец. Важно отметить, что поэт сразу писал эти стихи не в виде самостоятельной поэмы, а именно в сценическом варианте *гити-натаки*, которые тут же воплощались композитором Амбаром Гурунгом в музыкальные *гити*. В результате этого творческого союза была создана музыкальная драма с полным отсутствием каких-либо вставных речевых диалогов и с небольшим количеством танцев, поскольку все развивалось по принципу непрерывного сквозного развития посредством вокала и инструментальной музыки. Как и в предыдущей музыкальной драме, здесь композитором используется и музыка собственного сочинения, и фольклорные мелодии наряду с привлечением некоторых народных танцевальных жанров. «Малати Мангале» была поставлена весной 1985 года и шла с большим успехом в течение года, а также получила специальный приз из казны короля.

К этому королевскому признанию можно добавить и еще одно более крупное по своей масштабности признание в том, что успешные постановки этих драм – «Кумари», «Чандалика», «Шакунтала», «Малати Мангале» – обозначили наступление нового *современного* этапа в истории непальского театрального искусства, призванного развиваться и далее, черпая силы из своего богатого творческого наследия.

В целом, период второй половины XX века ознаменовался открытиями в самых разных направлениях театрального искусства, при этом (как и во все времена) наиважнейшей оставалась взаимосвязь профессионального и народного творчества, проявляющаяся порой в неожиданных формах. Весьма неординарным примером нахождения новых жанрово-стилистических приемов и средств выразительности стала описанная выше пьеса «Криши-вала» («Крестьянская дочь»), которую автор – поэт Лакшми Прасад Девкота – создал полностью в стихотворном стиле народных песен *джхйаури*. Взяв за основу, особенно впечатлившую его одноименную песню *джхйаури*, он развил ее сюжетную линию, переместив реальные события в мифическую сферу, а далее, уже непосредственно во время репетиций благодаря активности певцов стали созвучно стихам рождаться и мелодии в том же стиле *джхйаури*. В результате появилась целостная музыкальная версия пьесы в стиле любимого всеми народного песенного жанра. Спектакль был поставлен в Катманду в 1964 году и занял достойное место в ряду разновидностей *гити-натака*.

Создание музыкальных спектаклей на основе ранее сочиненных пьес для данного времени стало тенденцией, вырастающей из потребности

общества в расширении жанровых рамок театральных представлений. Наибольший интерес вызывали драмы, в основе которых лежали мифологические сюжеты, но в той или иной мере сопряженные с современностью, что делало, по словам видного литератора П.Р. Баджрачарьи, вполне уместным «совмещение элементов драмы традиционного толка с современными драматургическими приемами»¹. И так же – аналогично традиционным *пйакхан* времен правителей Малла – в нынешних спектаклях должно было быть много музыки². Неслучайно талантливый современный драматург Гьянкаджи Манандхар ко многим пьесам своего отца Моханлала Манандхара (1893–1990) писал слова для «явно недостающих» там песен, к которым во время постановочного процесса музыкантами подбирались старые и сочинялись новые мелодии (остающиеся безымянными, что не было редкостью для восточной театральной практики).

Непосредственно сам Гьянкаджи Манандхар (род. в 1938) внес немалую лепту в развитие театрального искусства своими драмами, основанными на непальских и неварских мифологических сюжетах. Кроме того, что, как и его отец, он сочинял свои пьесы на языках непали, невари и хинди, он также использовал полученные в молодости знания о древнегреческой трагедии и европейской драме и смело вносил новизну в постановки своих спектаклей, особенно в их музыкально-сценические версии. Об одной из них – одноактной пьесе «Наследство Манджушри», с успехом прошедшей в конце 1970-х годов, уже говорилось выше. Глубокая заинтересованность Гьянкаджи Манандхара в изучении мифологии своей страны определила и дальнейшую направленность его творчества. Он сочиняет (а позже издает, в том числе и на английском языке) ряд одноактных пьес, основанных на легендах о деяниях и противоборстве богов и демонов, в которых в том или ином ракурсе проводит параллели с современными событиями: «Кхадга йогини», «Рато Мачендранатх», «Вирупакша», «Медитация Будды», «Боги Банепы» и другие³. При этом драматург чаще обращается к неварским легендам как менее известным, ибо при достаточной схожести с их более распространенными другими вариантами в них содержится немало неожиданных поворотов и разрешений сложных ситуаций. К тому же у многих – тех же самых богов и демонов – иные имена, что также расширяет круг мифологических

¹ *Шрестха К.П.* Кумари Чандешвари. Легенда о богине-девушке. М.: Московская городская организация Союза писателей России, 2005. С. 86.

² Там же. С. 87.

³ См.: *Manandhar J.K.* Nepal Legend and Drama.

сказаний, часто имеющих общие или весьма близкие коренные начала с разветвленностью их дальнейшего развития.

К своим одноактным пьесам Г. Манандхар не раз возвращался, полагая их лишь основой для будущих музыкальных версий на сцене; к тому же он нередко добавлял в сюжет что-либо из недавно узнанных им легенд и сведений, полученных от людей, непосредственно связанных с культом того или иного божества. Одна из самых известных его драм – «Кумари Чандешвари» трижды подвергалась переработке в связи с очередным постановочным вариантом и новым музыкальным материалом. Впервые она была показана в Катманду в 1983 году, а потом – уже в новой редакции – в 1985 году. Затем в 1987 году в окончательной версии она была поставлена в городе Банепа (восточнее долины Катманду), где Чандешвари почитается главной богиней. Претерпев, таким образом, несколько авторских редакций, эта драма наконец обрела форму полноценного музыкального спектакля.

Ее предвестником можно считать поэму «Чандешвари-стотра», созданную в XVII веке поэтом Джагатом Кешари на основе неварской легенды о богине-девственнице, которая послужила «отправной точкой» и для пьесы Манандхара. В данной неварской легенде и в более известной непальской (описанной выше), разумеется, много общего, хотя имеются и отличия, которых становилось еще больше в литературном изложении драматургов. По неварскому сказанию, обитающая высоко в горах богиня по имени Кумари (то есть остающаяся навсегда девственницей) чудесным образом появляется на земле из дупла дерева Ракта-чандана в облике прекрасной и могущественной Чандешвари. По воле богов, обитающих в Раю во главе с Индрой, она должна сразиться со злобным царем дайтьев Чандасуром (Майурасуром – по непальской легенде), чтобы избавить и небеса, и землю от его гнета. В интерпретации Манандхара эта фабула обретает высоко духовный и социальный смысл благодаря переплетению сверхъестественных событий с повседневностью и введению персонажей из «разных миров», в рассуждения которых вкладываются благие мысли о высоких нравственных идеалах и справедливости, в противовес измышлениям «дьявольского отродья, не имеющего ни совести, ни разума, ни милосердия, ни чувства стыда»¹.

Соответственно «разным мирам», образам и действиям их героев в сюжетную канву вписывается и музыка, играющая существенную роль в ходе драматургического развития во всех пяти актах драмы. Некоторые сцены даже полностью являются музыкальными, например две сцены

¹ Шрестха К.П. Кумари Чандешвари. Легенда о богине-девственнице. С. 52.

в Раю (из II и III действий), где под пение и игру на струнных и ударных инструментах небесных музыкантов – *гандхарвов* и *киннарвов* – танцуют все божества со своими символическими атрибутами в руках, а в заключительной сцене драмы к всеобщему песенно-танцевальному действу добавляется еще и гимн в честь Чандешвари, основой для которого стала одна из старинных неварских песен *дана-мэ*, посвящаемых этой богине. В стиле традиционной непальской музыкальной драмы спектакль начинается с исполнения *мангала-чарана* – песни благословения, звучащей в честь главной героини, ее божественных родителей Бхайрава и Кали и в прославление «окруженного снежными вершинами Непала». А чуть позже вновь звучит классическая музыка, когда боги обращаются к Природе («Как гармонична природа – Пракрити! Пусть вселенную всегда озаряет ее сиянье...»), посвящая ей хвалебную песнь *арати*. Столь же большими чувствами, но совсем иного лирико-романтического характера, наполнена и песня Кумари, также посвящаемая Природе, в которой она любит «сверкающей красотой Гималайских гор, кристально чистой рекой, потоком бурным, ниспадающим в долину», еще не зная о предстоящей ей тяжелой миссии защитницы. Далее, после печальной песни Индраяни (царицы Рая, обеспокоенной грозящим нападением на него дайтьями), в продолжение развивающихся событий драмы исполняется великолепный мистический «танец благополучия» Шивы и Парвати, направленный на укрепление женской силы Чандешвари в битве против Чандасура. И, естественно, полным контрастом в этом же IV действии, как и во всех предыдущих, предстают танцевальные сцены злобного и воинственного царя дайтьев. Разумеется, это лишь краткий выборочный перечень наиболее ярких музыкальных сцен драмы.

Хотя, к сожалению, отсутствует нотная запись музыки к этому спектаклю, тем не менее составить о ней представление можно благодаря конкретным авторским указаниям, вписанным в сценарий подробнейшим образом. Именно в таком варианте (то есть в третьей редакции) в 2003 году была опубликована в Банепе эта пятиактная драма на языке невари¹. При сравнении ее с первоначальной одноактной пьесой, изданной в 1982 году (где не было даже текстов песен – они вставлялись в процессе постановки), становятся очевидными различия в подходе Гьянкаджи Манандхара прежде всего к драматургическому развитию – с более

¹ В 2005 году ее перевод на русский язык был осуществлен непальским историком и искусствоведом Кришной Пракашем Шрестхой, получившим разрешение на опубликование этой драмы от самого автора. См.: *Шрестха К.П.* Кумари Чандешвари. Легенда о богине-девушке. —

рельефным совмещением религиозно-мистической тематики с современными проблемами общества (в том числе благодаря введению большего числа персонажей и возникающей между ними полемики) и, во-вторых, разумеется, с особо ценной неразрывностью драматического действия с его образно-музыкальной насыщенностью¹.

В завершение данного раздела следует отметить, что выделенными из общего потока многовековой театральной жизни наиболее значимыми музыкальными драмами, разумеется, не ограничиваются поиски новых путей развития этого яркого синкретического искусства. Но на фоне появления современных композиторских техник, новых танцевальных стилей и оригинальных постановочных решений, судя по всему, по-прежнему проявляется интерес к традиционным сценическим формам, к своим самобытным средствам выразительности, подчеркивающим ни с чем не сравнимый колорит своего национального искусства.

¹ См.: *Manandhar J.K. Nepal Legend and Drama*. Pp. 64–70; *Шреष्ठха К.П.* Кумари Чандешвари. Легенда о богине-девственнице. С. 9–71.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной монографии исследовался исторический путь развития музыкальной культуры Непала начиная с первого тысячелетия до н.э. вплоть до конца XX века, который проводился в двух планах. Первый предполагал поэтапное рассмотрение ее развития, во многом зависящее от воли и склонностей к тем или иным видам искусства правителей страны, а также от активности взаимоотношений с соседствующими государствами. Вторым был сосредоточен на прослеживании многовекового пути развития конкретных песенных и театрально-танцевальных форм, зародившихся в одном из отмечаемых этапных периодов. Рассмотрение разнообразия вокального, инструментального, танцевального и театрального творчества именно в контексте всеобщей многовековой музыкальной культуры Непала было одной из главных задач данного исследования.

Особенностью музыкальной культуры этой горной страны является уникальное сочетание древних и современных традиций. В качестве подтверждения тому достаточно было бы назвать проведение и в наши дни трех ежегодных театральных фестивалей (*санскритик-утсав*), первый из которых ведет начало с V века (*Индра-джатра*), второй – с XII века (*Джатака-пйакхан*) и третий – с XVII века (*Картик-пйакхан*). И это далеко не единственный пример преемственности традиций. Раскрытие сути данного феномена как неординарного многоаспектного явления, предполагающего трансформацию во времени под воздействием преобразовательных процессов религиозного, социально-культурного, миграционного и других планов, также входило в основную задачу данного исследования.

При этом невозможно было обойтись без освещения мифологического материала (древних эпосов «Рамаяны», «Кришна-чаритры», а также многочисленных легенд и поверий, бытующих в народе), на основании которого формировались многие музыкальные обряды, впоследствии преобразующиеся в песенно-танцевальные ритуалы, исполняемые в дни местных и общенациональных религиозных праздников, а также служившие источником для создания на их основе музыкально-танцевальных драм на протяжении всего многовекового пути развития театрального

искусства страны. Как весьма знаменательное отмечалось и то, что материалы мифологии относились не только к индуистским и буддийским источникам, но и к древнейшим поверьям коренных жителей Непала, приверженцев киратских культовых традиций.

Не был обойден вниманием и территориальный фактор, ибо особенности географического расположения страны, сказывающиеся на специфических условиях быта, труда, социальной принадлежности и т.п., находили отражение и в особенностях локальных музыкальных зрелищных форм.

Таким образом, ведущей линией монографии стало представление музыкальной культуры Непала не в сугубо музыковедческом аспекте, а в более широком искусствоведческом плане с центром внимания, сосредоточенном на традициях, лежащих в основе не только музыкальной, но и всеобщей жизнедеятельности страны и являющихся ее опорой на материальном и духовном уровне.

Крайне важным также явилось фиксирование внимания на мирном сосуществовании в Непале индуизма, буддизма и еще многих местных верований и сопутствующих им музыкально-ритуальных церемоний, но, кроме того, еще и на весьма частом срастании разноконфессиональных обрядовых традиций и их преобразовании в общие песенно-танцевальные праздничные ритуалы. Пример подобной веротерпимости, свойственной непальскому менталитету, является весьма актуальным для жизни многих окружающих нас современных обществ и потому особо подчеркивается в монографии. Столь же актуальной является и тема, касающаяся отсутствия в стране антагонизма между разноязычными соседями (в исследовании отмечалось, что в Непале говорят примерно на 60 языках и диалектах); здесь доброжелательно воспринимают любого, желающего принять участие в праздничном гулянье, от души танцующего и подпевающего, пусть даже на весьма ломаном местном языке.

Немалым вкладом в научную базу современного восточного музыковедения будет введение новой терминологии и представление традиционных народно-профессиональных жанров, относящихся непосредственно к непальской музыкальной культуре, что будет способствовать разрешению некоторых общих проблем, касающихся существования музыкальных монодийных систем в современном творческом мире. Дополнением к этому послужат нотные примеры, иллюстрирующие рассматриваемые вокальные и инструментальные произведения, созданные в системе монодии и снабженные необходимым комментарием в случае использования в них *раги* и *тала*, а также в связи с особенностями, связанными со спецификой фиксирования восточной мелодики, изобилующей

мелизмами. Большинство нотных записей было сделано автором монографии в процессе полевой работы непосредственно с голоса певца или звучания музыкального инструмента. Также было осуществлено и фиксирование некоторых примеров путем перевода в европейскую нотацию записей, сделанных непальскими музыкантами в одном из нотобуквенных вариантов системы *сваралипи* на алфавите деванагари.

Несмотря на исключительное своеобразие и самобытность непальской музыки в монографии большое внимание уделялось ее многовековой взаимосвязи с музыкой Индии, роль которой во многом была ведущей, но не довлеющей, что давало музыке Непала развиваться своим путем в нескольких направлениях. Исходя из этого, обе музыкальные системы – *Хиндустани* и *Непали-шастрийа-сангит* – являются глубоко родственными, но не идентичными. Соответственно тому непальская музыкальная культура должна рассматриваться как самостоятельная, занимающая свое собственное место в семье древнейших восточных монодийных культур, к серьезному многостороннему изучению которой, по сути, мы только приступаем, открыв лишь несколько страниц из истории ее прошлого и настоящего.

Наблюдающаяся сегодня в Непале тенденция развития новых направлений при непременном сохранении традиционных основ не случайна, она подсказана самой жизнью и обусловлена причинами двусторонней – авторско-исполнительской и зрительской – приверженности к корням музыкальной и театрально-танцевальной культуры. В этой обоюдной заинтересованности, а также в откровенной веротерпимости, позволяющей веками мирно сосуществовать разноконфессиональным традициям, в немалой степени кроется секрет жизнестойкости многих видов народного и профессионального непальского музыкального творчества.

БИБЛИОГРАФИЯ

Аганина Л.А. Литература // Современный Непал. Справочник / Отв. ред. И.Б. Редько. – М.: Наука, 1967. – С. 218–237.

Альбедиль М.Ф. Непал: люди, боги, звери. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2019.

Бадмажапов Ц.-Б. Чам. Ритуальные танцы Ваджраяны в Тибете // Культура Востока. Вып. 2: Особенности регионального развития: Индия, Непал, Тибет / Отв. ред.-сост. Т.Е. Морозова. – М.: КРАСАНД, 2009. – С. 109–127

Ватсыян К. Наставление в искусстве театра: «Натяшастра» Бхараты. – М.: Восточная литература, 2009.

Древо индуизма. – М.: Восточная литература, 1999.

Дубянский А.М. Протоиндийская религия // Древо индуизма. – М.: Восточная литература, 1999. – С. 22–40.

Иванов Б.А. Культ Кумари в Непале // Культура Непала. Традиции и современность / Ред.-сост. Т.Е. Морозова. – СПб.: Алетей, 2001. – С. 34–54.

Индийская философия: энциклопедия / Отв. ред. М.Т. Степанянц. – М.: Восточная литература, 2009.

Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Словарь / Под ред. М.Ф. Альбедиль, А.М. Дубянского. – М.: Республика, 1996.

Жожевникова А.Е. Визуально-пространственные знаковые коды в непальских песенно-танцевальных ритуалах // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. № 41: Гетеротопия и семиотика культурного ландшафта. – М.: ИНИОН РАН, 2020. – С. 173–182.

Котовская М.П. Синтез искусств: Зрелищные искусства Индии. – М.: Наука, 1982.

Ледков А.А., Лунев С.И. История Непала. XX век. – М.: Ин-т востоковедения РАН, 2011.

Морозова Т.Е. Музыка Непала сегодня // Музыка народов Азии и Африки / Ред. В.С. Виноградов. – М.: Советский композитор, 1987. – Вып. 5. – С. 273–305.

Морозова Т.Е. Рабиндронгит: Музыка Рабиндраната Тагора. – М.: РИИ, 1993.

Морозова Т.Е. Художественная образность музыкальных традиций индийского театрального искусства // Искусство Востока. Проблемы эстетического своеобразия / Отв. ред. И.Р. Еолян. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. – С. 129–160.

Морозова Т.Е. Музыкальные традиции древних и современных непальских джатр // Культура Востока. Традиции и современность / Ред.-сост. Т.Е. Морозова. – СПб.: Алетей, 2001. – С. 55–83.

Морозова Т.Е. Традиция непальских музыкально-танцевальных драм и театральных фестивалей // Непал на рубеже тысячелетий / Под ред. А.А. Ледкова. – М.: Институт востоковедения РАН, 2002. – С. 102–106.

Морозова Т.Е. Рага в музыке Хиндустани. Современный период. – М.: Икар, 2003.

Морозова Т.Е. Нотописное наследие Индии. Знаковая связь времен. – М.: Икар, 2006.

Морозова Т.Е. Многоаспектность изучения индийских музыкальных традиций: проблемы и перспективы // Индийские исследования в странах СНГ. Материалы научной конференции / Под ред. Е.Ю. Ваниной, Е.Ю. Карачковой, А.А. Устенко. – М.: Институт востоковедения РАН, 2007. – С. 123–134.

Морозова Т.Е. Некоторые черты жанровой специфики бенгальских локшонгит: песенно-танцевальных холи-ган, песен лодочников и бродячих певцов-баулов // Народное творчество стран Востока: Структура, художественные особенности, дефиниции / Ред.-сост. П.Р. Гамзатова. – М.: КомКнига, 2007. – С. 106–126.

Морозова Т.Е. Профессиональная музыка Непала в аспекте взаимосвязи с индийской музыкальной культурой // Культура Востока. Вып. 2: Особенности регионального развития: Индия. Непал. Тибет / Ред.-сост. Т.Е. Морозова. – М.: КРАСАНД, 2009. – С. 131–159.

Морозова Т.Е. Рабиндранат Тагор. Гитанджали: музыкальные поэмы. – М.: Восточная литература, 2011.

Морозова Т.Е. Ритуальные песенно-танцевальные традиции Непала: угасание или преобразование? // Искусство Востока. Вып. 4: Сохранность и сакральность / Ред. Е.А. Сердюк. – М.: ГИИ, 2012. – С. 232–260.

Морозова Т.Е. Непальский фольклор и профессиональное искусство: взаимообогащение традиций («Непалко локсанскрити ра пешагат кала парампарахаруко самбхавит антарсамбандха») // Отражение Непала в России («Русма непалко бимба»). – Катманду: БНСМ, 2015 (на непали).

Морозова Т.Е. Непал. Традиции «открытых дверей» // Консул. – 2016. – № 2 (43): Россия – Непал. – С. 70–71.

Морозова Т.Е. Индийская классика на перепутье цивилизаций: свое и чужое // Проблемы онтологии музыки: коллективная монография / Ред.-сост. Г.Б. Шамили. – М.: ГИИ, 2018. – С. 141–172.

Морозова Т.Е. Взаимодействующие сферы секулярного и сакрального в музыкальных традициях Индии и Непала // Культура Востока. Вып. 4: Границы сакральных пространств / Ред.-сост. Т.Е. Морозова. – М.: ГИИ, 2019. С. 216 – 236.

Морозова Т.Е. Влияние территориального фактора на своеобразие музыкального фольклора Непала // География искусства: расширение горизонтов / Ред.-сост. О.А. Лавренова. – М.: ГИТР, 2019. – С. 267–281.

Морозова Т.Е. Гандхарва-сангита: высокая музыка Индии первого тысячелетия до н.э. // Искусство музыки: теория и история / Ред. Л.О. Акопян. – М.: ГИИ, 2019. – С. 6–35.

Морозова Т.Е. Предисловие // Культура Востока. Вып. 4: Границы сакральных пространств / Ред.-сост. Т.Е. Морозова. – М.: ГИИ, 2019. – С. 5–11.

Морозова Т.Е. Современный период эволюции музыкальных и театрально-танцевальных традиций Индии и Непала // Музыка народов мира: Очерки. Материалы по истории и теории традиционной музыки. Учебное пособие. Вып. 1 / Под ред. В. Юнусовой, А. Харуто, В. Недлиной. – Алматы: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, 2019. – С. 241–250.

Морозова Т.Е. Своеобразие традиционного театрально-танцевального творчества Непала // Непал: взгляд из России. Сб. научных статей / Под ред. М.Ф. Альбедиль и Л.Я. Боркина. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2020. – С. 112–121.

Морозова Т.Е. Семиотические механизмы межкультурных коммуникаций на примере индийских и непальских театральных традиций // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2020. № 41. – С. 183–194.

Морозова Т.Е. Мирное сосуществование в Непале разноконфессиональных музыкальных традиций как залог веротерпимости // Российские исследования Гималаев и Тибета – 2021: природа и культура. Первый съезд РАИГИТ (Российской ассоциации исследователей Гималаев и Тибета) / Ред. Л.Я. Боркин, М.Ф. Альбедиль. – СПб.: Европейский Дом, 2021. – С. 35–38.

Морозова Т.Е. Рага в традиционной непальской музыке // Венок из даров дружбы. В честь юбилея М.Ф. Альбедиль / Ред. Я.В. Васильков, Т.И. Оранская. – СПб.: Европейский Дом, 2021. – С. 209–224.

Морозова Т.Е. Феномен «моды» в преобразовательных процессах индийского музыкального и театрального искусства // Культура Востока. Вып. 5: Поиск созвучий. К 90-летию С.Н. Соколова-Ремизова / Ред.-сост. Е.И. Кононенко. – М.: ГИИ, 2021. – С. 184–201.

Морозова Т.Е. Песенно-танцевальные традиции религиозных праздников в контексте непальского национального менталитета // Сборник материалов научной конференции «Национальное и наднациональное в искусстве: самосознание, самобытность и индивидуальность» в Казахской национальной академии искусств им. Т.К. Жургенова. 13 апреля 2022 – Алматы: Т.К. Zhurgenov KazNAA, 2022. – С. 29–34.

Непальско-русский словарь / Сост. И.С. Рабинович, Н.И. Королёв, Л.А. Аганина. – М.: Советская энциклопедия, 1968.

Осенмук В.В. Тибетская мандала. Структура и образ // Культура Востока. Вып. 2: Особенности регионального развития: Индия, Непал, Тибет / Ред.-сост. Т.Е. Морозова. – М.: КРАСАНД, 2009. – С. 91–108.

Празаускас А.А. Индуистский пантеон в Непале // Непал: история, этнография, экономика. – М.: Наука, 1974. – С. 77–88.

Серебряный С.Д. Видьяпати. – М.: Наука, 1980.

Шанкар Р. Моя музыка – моя жизнь / Пер. с англ., предисл. и коммент. Т.Е. Морозовой и Е.М. Морозова. – М.: Икар, 2005.

Шрестха К.П. Культ животных в Непале: Жизнь народа и древние легенды. – М.: Himal, 1995. – 50 с.

Шрестха К.П. Свастхяни: Мифы и легенды Непала. – М.: б.и. [Himal], 1996.

Шрестха К.П. Традиция и современность в литературе Непала // Культура Непала. Традиции и современность / Ред.-сост. Т.Е. Морозова. – СПб.: Алетейя, 2001. – С. 84–129.

Шрестха К.П. Кумари Чандешвари. Легенда о богине-девственнице. – М.: Московская городская организация Союза писателей России, 2005.

Шрестха К.П. Непальские легенды и традиционные праздники в контексте истории // Культура Востока. Вып. 2: Особенности регионального развития: Индия, Непал, Тибет / Ред.-сост. Т.Е. Морозова. – М.: КРАСАНД, 2009. – С. 161–252.

Anderson M.M. The Festivals of Nepal. – London: Rupa and Co, 1977.

Bajracharya D. Lichchhavi-kalka abhilekha. – Kathmandu, 1973. (In Nepali).

Bhatkhande V.N. A comparative study of some leading music systems of the 15th, 16th, 17th and 18th Centuries. Sangeeta. – Lakhnow: Morris College of Hindustani Music. – 1950–1931. – Vol. I. – № 3–4.

Bhatkhande V.N. Hindustani sangit paddhati. Kramik pustak malika. Vol. 1–6. – Hathras: Sakhi Prakashan, 1970–1974. (In Hindi).

Brihaddesi Matanga Muni / Ed. by B.K. Garg. – Hathras: Sangeeta Karyalaya, 1976.

Choudhuri D. Purbobanglar lokshongit. – Kalikata: Sannal and kompani, 1968. (In Bengali).

Darnal R. Sangeet parikrama. – Kathmandu: Madhava Prasad Sharma, 1981. (In Nepali).

Darnal R. Nepali sangeet shadhaka. – Kathmandu: Nepal Rajakiya Prajna-pratisthan, 1982. (In Nepali).

Deep Dh. The Nepal Festivals. – Kathmandu: Ratna Pustak Bhandar, 1978.

Dhar Ch. Nepal sangit / Nepalese music. – Kathmandu: Nepal Bhasha Parishad, 1957.

Diwas T. Musical Instruments of Nepal. – Kathmandu: Nepal Gajaliya, 1977.

Ebeling K. Ragamala Painting. – New-Delhi: Ravi Kumar, 1973.

Gangoly O.C. Ragas and Raginis. – New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1989

Gosvami O. The Story of Indian Music. Its growth and synthesis. – Bombay: Asia Publishing House, 1957.

Khatri T.B. Fairs and Festivals of Nepal. – Kathmandu: Government Press, 1982.

Lienhard S. Songs of Nepal. An Anthology of Nevar Folksongs and Himns. – Delhi: Motilal Banarsidass Publishers P.L., 1992.

Macdonald A.W. Essays on the Ethnology of Nepal and South Asia. – Kathmandu: Ratna Pustak Bhandar, 1983.

- Malla Pr. Nepali rangamancha. – Kathmandu: Nepal Rajakiya prajna-pratisthan, 1980. (In Nepali).
- Manandhar J.K. Nepal Legend and Drama. – Banepa: Sukha Veti Manandhar, 1982.
- Manandhar J.K. Kumari Chandeshvari. – Banepa: Sukha Veti Manandhar, 2003. (In Nevari).
- Mutatkar S. Evolution of Indian Music // Aspects of Indian Music. – New Delhi: Publications Division, 1970.
- Mutatkar S. Dhrupada: Its Legacy and Dynamics // Aspects of Indian Music / Ed. by S. Mutatkar. – New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1987
- The Natyasastra / English Translation with Critical Notes by A. Rangacharya. – New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., 1996.
- Oakley E.S., Gairola T.D. Himalayan Folklore. – Kathmandu: Ratna Pustak Bhandar, 1977.
- Pande I, Regmi S, Yonjan G. Sangitanjali. – Kathmandu: Raktakali, 1977. (In Nepali).
- Prajanananda S. Historical development of Indian music. – Calcutta: Firma R.L. Mukhopadhaya, 1973.
- Rajagopalan L.S. Studies in Sama Veda – some problems encountered // Purnatrayi. [Tripunithura]. – 1989. – Vol. XVI. – No. 1.
- Raychoudhuri B. Bharotiya shongitkosh. – Calcutta: Kathashilpa Prakash, 1965. (In Bengali).
- Sangita-ratnakara of Sarngadeva. Sanskrit Text and English Translation / Comments and Notes by R.K. Shringy and P.L. Sharma. V. 2. – New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers P.L., 1996.
- Sharma A. Svasthani vrata-katha. – Kathmandu: Nepal Ratna Pustak Bhandar, 1992. (In Nepali).
- Sharma K.Pr. Tabla bodh. – Kathmandu: Nepal Rajakiya Prajna-Pratisthan, 1967. (In Nepali).
- Sharma M. Folklore of Nepal. – New Delhi: Vision Books, 1978.
- Sharma T. Nepalma raj-parampara ra sahityik rup-rekha. – Kathmandu: Nepal Ratna Pustak Bhandar, 1982. (In Nepali).
- Shriramcharitamanas / Comment. H. Poddar. – Gorakhpur, 1983. (In Hindi).
- Tarlekar G.H. The Saman Chants // A Review of Research. – Bombay, 1985.
- Tatacharya A.P. Vedam Potrum Geetham // Kalki Deepavali Matar. 1970. November.
- Thapa Dh-R. Mero Nepal-bhraman. – Kathmandu, Sakha-prakashan, 1975. (In Nepali).
- Thapa N.B. Short History of Nepal. – Kathmandu: Nepal Ratna Pustak Bhandar, 1981.
- Vajracarya R. Buddhist ritual dance. Kathmandu: Kala-mandapa, 1986.
- Vasudev D. Mridang-tabla vadanpaddhati. – New Delhi, 1982. (In Hindi)
- Vijayamalla V. Shvetakaliki chhori. – Kathmandu: Nepal Rajkiya Pratisthan, 1972. (In Nepali).
- Waddell L.A. Buddhism and Lamaism of Tibet. – Kathmandu: Educational Enterprise (Pvt) Ltd. [Indian Reprint], 1985.

ИНДЕКС

- Абхидхарма тантра [Abhidharma tantra] – 217
абхипрайика [abhiprayika] – 209
абхог [abhog] – 145, 147
аварта [avarta] – 147, 150, 227
аватара [avatara] – 10, 175–177, 199, 253, 255
агам [agam] – 219
адбхута [adbhuta] – 127, 128
Аджима (Адимата) [Ajima /Adimata] – 270
Аджу-дэо [Aju-dyo] – 139
акар-матрик [akar-matrik] – 101
Акаша-Бхайрав [Akasha-Bhairav] – 139
Акшобхья [Akshobhya] – 121
алап [alap] – 145–147, 157, 168, 214, 224
Алахья-билавал (para) [Alahya-bilaval] – 250
Амитабха [Amitabha] – 221
Амогхасидхи [Amoghasidhi] – 221
амрита [amrita] – 84, 110
ангика-абхиная [angika-abhinaya] – 246
андолит [andolit] – 126
Андхра [Andhra] – 255
анибаддха [anibaddha] – 145
антара [antara] – 101, 138, 145, 147, 154, 157, 158, 160, 161, 163, 168, 177
арати [arati] – 282
Аратхэка (тал) [Aratheka] – 159
Арачаутал (тал) [Arachautal] – 152
ароха авароха [aroha – avaroha] – 123
Асавари (para) [Asavari] – 191
асар (месяц) [asar] – 53, 199
асарэ [asare] – 53, 54, 58
асвин (месяц) [asvin] – 111, 185
Астара (тал) [Astarā] – 246
атикомал [atikomal] – 124
ачарья [acharya] – 217, 219
ашрам [ashram] – 272, 273, 278
аштаматрика [ashtamatrika] – 82, 188
- Ба**
Бабху-ча [babhu-cha] – 247
Бада Дасаин [Bada Dasain] – 105, 111, 185
бада-кхял [bada-khyal] – 157, 159
баджа [baja] – 24, 34
баджавала [bajavala] – 100
Бадринатх [Badrinath] – 173
байшак (месяц) [baishak] – 92, 93
байшак-пурнима [baishak-purnima] – 93
Бали-ханг [Bali-hang] – 19, 20, 89
Балтхаг-лила [Balthag-lila] – 253
- балун (балан) [balun / balan] – 74–76, 79, 80, 194, 195
балун-бхаджан [balun-bhajan] – 79, 81, 194, 195
Бангала (para) [Bangala] – 141
Банепа [Banepa] – 281, 282
бансури (банши) [bansuri / banshi] – 66, 100, 215, 273
барамасэ [baramase] – 50
барша [barsha] – 104
басанг (васанта) [basant] – 104
баул [baul] – 193, 201, 204
баччей-баджа [bachchey-baja] – 40
бибхатса [bibhatsa] – 127
Билавал (para) [Bilaval] – 190, 191
Биндрабани-саранг (para) [Bindrabani-sarang] – 140
бодхисатва [bodhisatva] – 212, 238, 242
бол-тан [bol-tan] – 159
борша [borsha] – 131
братакхота [bratakhota] – 87
Брахма [Brahma] – 16
брахман [brahman] – 78
Брихаддеши [Brihaddeshi] – 117, 118
Будда – 42, 93, 94, 177, 182, 244, 245, 272
Будда-джаянти [Buddha-jayanti] – 93, 96
Буддханилкантха [Buddhanilkantha] – 200
бхавабханджана [bhavabhanjana] – 170
Бхагавати-Дурга [Bhagavati-Durga] – 195
Бхадгаон (Бхактапур) [Bhadgaon] – 28, 181, 217, 238, 254
бхаджан [bhajan] – 42, 78, 79, 80, 84–86, 132, 166, 193–200
бхаджан-гриха [bhajan-griha] – 193, 198
бхаджан-мандала [bhajan-mandal] – 196
бхаджан-чудка [bhajan-chudka] – 195
бхадра (месяц) [bhadra] – 22, 99, 235, 259
Бхадра-Кали [Bhadra-Kali] – 26, 28–30
бхай-тика [bhai-tika] – 21
бхайло [bhailo] – 20–22, 70, 89–92
Бхайрав (бор) [Bhairav] – 24, 37, 139, 217, 224, 225, 236–238, 282
Бхайрав (para) [Bhairav] – 126, 129, 132, 138, 139, 186, 188, 190, 191
Бхайрав-пйакхан [Bhairav-pyakhan] – 236, 239
Бхайрави (para) [Bhairavi] – 129, 132, 161, 191
Бхактапур (Бхадгаон) [Bhaktapur] – 181, 217, 238, 254

- бхакти [bhakti] – 127, 129, 133–137, 139, 140, 181, 184, 185, 250
 бхале-дамаха [bhale-damaha] – 39
 бхалия-мадал [bhaliya-madal] – 38
 Бхарата – 118, 126, 236
 бхатегана [bhategana] – 31
 Бхатияр (para) [Bhatiyar] 124
 Бхаткханде – 179, 180, 184, 189, 190
 бхайнака [bhayana] – 127
 Бхимпаласи (para) [Bhimpalasi] – 124, 129, 157
 Бхоланатх [Bholanath] – 174
 бхотии [bhotii] – 62, 140
 Бхотта (para) [Bhotta] – 140
 бхусья [bhusya] – 24, 36
 бхуты [bhuti] 261
- Ваджра** [vajra] – 121
 Ваджраварахи [Vajravarahi] – 94, 217
 Ваджрайогини [Vajrayogini] – 217–220
 Ваджрапани [Vajrapani] – 227
 Ваджрачарья Канчабуддха – 223, 247, 270
 Ваджраяна [Vajrayana] – 208, 209, 213, 216–218
 вади [vadi] – 125, 126, 129, 184
 вадитра [vaditra] – 34, 43
 вадитра-гостхи [vaditra-gosthi] – 34, 171
 вайдика [vaidika] – 116
 Вайрочана [Vairochana] – 221
 вакра [vakra] – 132, 137
 Вальмики – 117, 248
 вамана [vamana] – 177
 Ваншавали [Vanshawali] – 197
 варадамудра [varadamudra] – 82
 вараха [varaha] – 177, 253
 Вараха-лила [Varaha-lila] – 253
 васанта [vasanta] – 131
 Вастрахарана-лила [Vastraharanalila] – 253
 ватсалья [vatsalya] – 127, 128
 вахана [vahana] – 221
 Веды – 116, 169
 Венкатамакхин – 189
 Вибхас (para) [Vibhas] – 126
 викрита [vikrita] – 116, 123, 124
 виламбит [vilambit] – 150, 182, 183
 випракирна [viprakirna] – 209
 вира [vira] – 127, 128, 136, 137, 181–185
 Вишну – 16, 20, 22, 83, 172, 175–177, 195, 199, 235, 253, 255
 Вишну-Нараян – 198, 200
 Вришадева – 217
- Гамбхира** [gambhira] – 131
 гана [gana] – 116
- Ганапати (Ганеша) – 240
 гандхарва-сангита [gandharva-sangita] – 115, 116, 118, 119, 123
 гандхарвы – 282
 Ганеша – 24, 173, 217
 гармоний [harmonium] – 78, 172, 198, 215, 273
 Гаруда – 140
 гат [gat] – 168
 гатха [gatha] – 203
 гатхе-мангал [gathe-mangal] – 54
 Гауд-малхар (para) [Gaud-malhar] – 131
 Гауд-саранг (para) [Gaud-sarang] – 133
 Гаури (para) [Gauri] – 124, 139
 гаяна-шайли [gayana-shaili] – 212
 Гириджар – 140
 Гита-Говинда [Gita-Govinda] – 120, 153, 209, 252
 гити [giti] – 128, 142, 181, 209, 214, 221, 270, 279
 гити-мала (локгити-мала) [giti-mala / lokgiti-mala] – 32, 67
 гити-натак [giti-natak] – 269, 270, 278, 279
 Говинда – 99, 120, 177
 Гопал – 252
 Гопинатх – 255
 Гопинатх-лила [Gopinath-lila] – 253
 гостхи (гоштки, гутхи) [gosthi / goshthi / guthi] – 34, 171
 грама [grama] – 115
 гришма [grishma] – 104
 гуара тала [guara-tala] – 42, 245–247
 гула-баджа [gula-baja] – 245
 гула-пуни [gula-puni] – 245
 Гурджари (para) [Gurjari] – 141
 гуру [guru] – 117, 128
 Гурумана [Gurumana] – 28
 Гхара (para) [Ghara] – 134
 гхарана [gharana] – 159, 166
 гхат [ghat] – 83, 84
 гхода [ghoda] – 28
 Гходэ-джатра [Ghode-jatra] – 26–30, 33, 67, 268
 гхори-гханта [ghori-ghanta] – 24, дабу (даву, дабли) [dabu] – 233, 235, 237, 244, 278
- Даванала-лила** [Davanala-lila] – 253
Дадхи-лила [Dadhi-lila] – 253
Дакарнава тантра [Dakarnava tantra] – 217
Дакшинатья (para) [Dakshinatya] – 141
 дама-кхин [dama-khin] – 37
 дамари [damaru] – 41, 201, 202
 дамаха [damaha] – 39

дампуху [damphu] – 42, 43, 52, 60, 61, 100
 дампуху-нач [damphu-nach] – 40, 42, 59–61
 данга-кхин [danga-khin] – 37
 дапа (дхапа) [dapa] – 42, 193, 245–247, 270, 271
 дапа-кхала [dapa-khala] – 42, 247
 дапа-кхин [dapa-khin] – 37, 42, 245, 247
 дапа-мэ [dapa-me] – 40, 42, 245, 282
 дапх (даф) [daph, daf] – 42
 Дарбари (пара) [Darbari] – 124, 126, 144
 Дасамин (Дасайн) [Dasain] – 47, 106, 108, 112, 186, 197, 265
 дах [dah] – 42
 Дащаватар [Dashavatar] – 175–177
 Девгири-билавал (пара) [Devgiri-bilaval] – 140
 Деси (пара) [Desi] – 154
 Деш (пара) [Desh] – 161
 деши [deshi] – 116
 деши-карана [deshi-karana] – 213
 деши-пара [deshi-para] – 140
 Дешкар (пара) [Deshkar] – 136
 Джаганматри [Jaganmatri] – 188
 Джаганнатх [Jagannath] – 173
 Джайт-кальян (пара) [Jait-kalyan] – 126
 джала-пйакхан [jala-pyakhan] – 83, 106, 107, 245
 Джанакпур [Janakpur] – 248
 Джангала (пара) [Jangala] – 160–162
 Джатака [Jataka] – 244, 246, 258
 Джатака-пйакхан [Jataka-pyakhan] – 245, 247, 248
 Джати (тал) [Jati] – 222, 241, 246
 джати [jati] – 115–117
 джати-гана [jati-gana] – 116, 117, 119
 джатра [jatra] – 44–49, 70
 джатра-ган [jatra-gan] – 49
 джатра-пуджа [jatra-puja] – 45, 47, 48, 234
 Джаядева – 120, 197, 209
 джйапу [jyapu] – 23–25
 джор [jor] – 146, 168
 Джот (Джат) тал [jot / jat] – 166
 джухари [juhari] – 51–53, 272
 джхакри [jhakri] – 261
 джхала [jhala] – 146, 168
 Джхалтал (тал) [Jhaptal] – 138, 147, 150, 152, 159, 182
 джхизия [jhiziya] – 106–110
 Джхинджхоти (пара) [Jhinjhoti] – 161, 162
 джйали [jhyali] – 39
 джйали-дампуху [jhyali-damphu] – 42
 джйали-джхйамта [jhyali-jhyamta] – 39
 джхйамта (джхьямта) [jhyamta] – 39

Джхйаури (тал) [jhyauri] – 65
 джхйаури [jhyauri] – 64–67, 279
 Джхумра (тал) [Jhumra] – 158, 159, 163, 241
 Дивали (Дипавали) [Divali] – 19, 20, 88, 89, 108
 Дигамбар – 174
 дио-пйакхан [dyo-pyakhan] – 236, 248
 доха [doha] – 244, 246
 друта [druta] – 150
 Дурга (богиня) [Durga] – 92–96, 111, 137, 139, 181–185, 194, 235, 265
 Дурга (пара) [Durga] – 124, 137, 181–183, 186
 Дурга-пуджа [Durga-puja] – 111, 112, 185
 Дхамар (тал) [Dhamar] – 152, 154, 159, 163
 дхами [dhami] – 261, 262
 Дханашри (пара) [Dhanashri] – 228
 дхеме [dhime] – 24, 36
 дхол [dhol] – 90, 93, 95, 100
 дхолак [dholak] – 36, 107
 дхолаки [dholaki] – 39
 дхоти [dhoti] – 215
 дхрупад [dhrupad] – 142–147, 152–155, 157, 161, 168
 дхрупад-гана [dhrupad-gana] – 144, 145, 147, 148
 дхрупадийа [dhrupadiya] – 10
 дхун – [dhun] 168
 дхунья [dhunya] – 23, 24
 дхунья-баджа [dhunya-baja] – 24, 34–36
 дэвата [devata] – 237
 Дэви (Махадэви) [Devi / Mahadevi] – 188
 Дэви Дурга [Devi Durga] – 184, 186, 187
 Дэви-пйакхан [Devi-pyakhan] – 236
 дэура-кхела [deura-khela] – 97–99
 дэуси (дэусирэ) [deusi] – 19–21, 70, 89–92

Замзама [zamzama] – 160

Иман-кальян (пара) [Yiman-kalyan] – 126, 250
 Индра [Indra] – 22–24, 173, 199, 233, 234, 281
 Индра-джатра [Indra-jatra] – 22–26, 35, 36, 47, 232, 234–237, 244, 268, 284
 Индрани [Indrani] – 27
 Индраяни [Indrayani] – 282

Йонг [yong] – 62

Кайлаш (Кайлас) [Kaylas] – 139, 173
 Каламандапа [Kalamandapa] – 11, 225, 230

- Кали (Махакали) [Kali / Mahakali] – 26, 27, 37, 181, 197, 198, 224, 225, 282
 Калидаса – 278
 Калка [Kalka] – 177
 Кальян (para) [Kalyan] – 190, 191
 каматха [kamatha] – 177
 Кантипур (Катманду) [Kantipur] – 254
 Канхра (Канара) para [Kanhra] – 135, 190, 191
 карана [karana] – 212, 213, 219, 236, 240
 каркха [karkha] – 68
 карнал [karnal] – 39, 72
 Карната (para) [Karnata] – 141
 Карнатака [Karnataka] – 121, 180
 картик (месяц) [kartik] – 200, 253, 258
 Картик-пйакхан [Kartik-pyakhan] – 258, 284
 картик-утсав [kartik-utsav] – 254
 каруна [karuna] – 127, 128
 Катманду – 17, 19, 23, 26–28, 33, 35, 42, 47, 73, 79, 82, 91, 99, 111, 120, 172, 181, 185, 196, 199, 207, 219, 220, 224, 234, 238, 244, 245, 270, 271, 279, 281
 катхак – 150
 каували [kauvali] – 153
 Кафи (para) [Kafi] – 134, 161–163, 166, 191
 каха [kaha] – 83
 Кахарба (тал) [Kaharba] – 172
 квота-кхин [kwota-khin] – 238
 киннары [kinnari] – 282
 Кираты (династия) [Kirati] – 17
 комал [kotal] – 123, 124
 кончакхин [konchakhin] – 36
 коура [koura] – 59
 Криши-вала [Krishti-vala] – 66, 279
 Кришна (Канаи, Канхая) [Krishna / Kanai / Kanhaya] – 79, 80, 99, 100, 104, 120, 135, 136, 140, 152, 153, 177, 195, 199, 252–254, 258, 259
 Кришна-джаянти [Krishna-jayanti] – 99, 259
 Кришна-чаритра [Krishna-charitra] – 75, 201, 206, 251, 253, 258, 259, 284
 Кришнастами [Krishnastami] – 99
 Кубера [Kubera] – 173
 Кумари [Kumari] – 24–26, 71, 270–272, 278–282
 Кумари Чандешвари [Kumari Chandeshvari] – 281
 Кумбха-мела [Kumbha-mela] – 110
 Куша (Кушари) [Kusha/ Kushari] – 117, 248
 Кхадагри (para) [Khadagri] – 218
 кхайджари [khaijari] – 42
 Кхамадж (para) [Khamaj] – 134, 161, 162, 191
 Кхамбоджика (para) [Khambojika] – 141
 кхари [khari] – 36–38, 42, 238
 кхата-пйакхан [khata-pyakhan] – 260, 261
 кхаял [khaial] – 10, 138, 153–157, 159–161, 168
 кхела [khela] – 98–100, 104, 259
 кхин [khin] – 36–38, 215, 224
 кхин-баджа [khin-baja] – 34
 Кхйали (тал) [Khyali] – 66
 кхйали [khyali] – 66, 67
 Кхош (para) [Khosh] – 190, 191
 кхукри [khukri] – 30–32, 72
 Лава (Лохари) [Lava / Lohari] – 77, 117, 248
 лайа [laya] – 150
 Лакшман [Lakshman] – 251
 Лакшми [Lakshmi] – 20–22, 89, 173, 200
 Лакшми-пуджа [Lakshmi-puja] – 21, 90
 Лалита (para) [Lalita] – 222
 Лалитпур (Патан) [Lalitpur] – 254
 Ланка-дахан-саранг (para) [Lanka-dahan-sarang] – 250
 Ланта (тал) [Lanta] – 246
 лила [lila] – 251, 252–254, 258, 259
 лимбу [limbu] – 71, 72, 92, 96
 Личчхавы (династия) [Lichchhavy] – 17, 115, 118, 170, 197, 217, 234
 локаранджана [lokaranjana] – 170
 лосун-чахар [losun-chahar] – 28
 Лошар [Loshar] – 99
 Лумбини [Lumbini] – 77, 272
 Лунмади [Lunmadi] – 28
 Лутимару (Лути-Аджима) [Lutimaru / Luti-Ajima] – 28
 лярэй [larai] – 52, 272
 Мага-кхин [maga-khin] – 38
 магха (месяц) [magha] – 83
 Магха-пурнима [Magha-purnima] – 83, 85, 86, 106, 110
 мадал [madal] – 36–39, 42, 52, 57, 66, 75, 90, 172, 273
 маджира [majira] – 75, 172
 Мадхукайтбаха вадха-лила [Madhukaitabha vadha-lila] – 253
 мадхья [madhya] – 123, 150
 Майтхили [Maithili] – 254
 Малати Мангале [Malati Mangale] – 278, 279
 малашри (песни) [malashri] – 111–113, 185, 186, 193
 Малаши (para) [Malashri] – 111, 182–187

- Малигаура (para) [Maligaura] – 133
 Малкаунс (para) [Malkauns] – 124
 Малкхош (para) [Malkhosh] – 80, 124, 191
 Малла (династия) [Malla] – 119, 120, 251, 254–258, 280
 Малхар (para) [Malhar] – 190, 191
 малхар [malhar] – 131
 Манакамна [Manakamna] – 18
 Манасолласа [Manasollasa] – 183
 мангала-гити [mangala-giti] – 183, 265
 мангала-стути [mangala-stuti] – 174, 175, 177
 мангала-чарана [mangala-charana] – 237, 282
 мангалья [mangalya] – 175
 мангшира (месяц) [mangshira] – 20
 мандал [mandal] – 196
 манджари [manjari] – 215
 Манджушри [Manjushri] – 238, 240–242, 280
 Манджушри-пйакхан [Manjushri-ryakhan] – 238, 241–243
 мандра [mandra] – 123
 Марва (para) [Marva] – 133, 191
 марга [marga] – 116
 маруни [maruni] – 31, 260, 265–268
 матака [mataka] – 106, 107, 109
 Матанга [Matanga] – 117, 118
 матра [matra] – 147, 150–152
 Матсендранатх [Matsendranath] – 16
 матсья [matsya] – 177
 Матха (тал) [Matha] – 218
 Маха-Кали [Maha-Kali] – 235
 Маха-шиваратри [Maha-shivaratri] – 97
 Махабхарата [Mahabharata] – 117, 249, 278
 Махадэви [Mahadevi] – 188
 Махакала [Mahakala] – 217, 226, 227, 229, 230, 240
 махал [mahal] – 257
 Махамайа [Mahamaya] – 84
 махасукха [mahasukha] – 209
 Махаяна [Mahayana] – 209
 Махешвара [Maheshvara] – 173
 мела (мелакарта) [mela / melakarta] – 189, 190
 Мирабай-ки-малхар (para) [Mirabai-ki-malhar] – 131
 Миян-ки-малхар (para) [Miyani-ki-malhar] – 131
 мриданг [mridang] – 155, 273
 муджара [mujara] – 215
 мудра [mudra] – 210–213, 219, 236, 240, 246
 Мултани (para) [Multani] – 124, 158
 Муна-Мадан [Muna-madan] – 66
 мурали [muraly] – 57, 273
 мурчхана [murchhana] – 115
 Нава-Дурга [Nava-Durga] – 185, 235
 нава-раса [nava-rasa] – 127
 навакалевара [navakalevara] – 255
 наваха [navaha] – 194
 Нагахрада [Nagahrada] – 238
 найа-кхин [naya-khin] – 34, 35
 найакхин-баджа [nayakhin-baja] – 36
 Найратма [Nairatma] – 227
 нама-бхаджан [nama-bhajan] – 79–81, 194, 199
 Наньядева [Nanyadeva] – 118
 Наранараян [Naranarayan] – 173
 Нарасимха [Narasimha] – 255–257
 Нарасимха-пйакхан [Narasimha-ryakhan] – 256, 258
 Нараяни [Narayani] – 177
 нарсингха [narsingha] – 39, 73
 Нартанадхьяя [Nartanadhyaya] – 213
 Нат-малхар (para) [Nat-malhar] – 131
 Нат-нараян (para) [Nat-narayan] – 136
 Ната (para) [Nata] – 241
 Натарадж [Nataraj] – 98
 натьягити [natyagiti] – 117, 119, 237, 249, 250
 Натьяшастра [Natyashastra] – 118, 126, 213, 236
 нау-баджа (наумати) [nau-baja / naumati] – 34, 39, 40
 нач [nach] – 52, 61, 118, 201, 203, 205, 233, 235, 237, 247, 258
 нач-гана [nach-gana] – 119, 237, 249, 251, 261, 262
 наяк [nayak] – 132
 Наяк-чарджу-ки-малхар (para) [Nayak-charju-ki-malhar] – 124, 131, 191
 Наяки-канхра (para) [Nayaki-kanhra] – 135
 непали-шастрийа-сангит [nepali-shastriya-sangit] – 113, 114, 178, 184, 186, 188, 190, 192, 286
 Нергуна (тал) [Nerguna] – 80
 Нета-Аджима (Нар-Дэви) [Neta-Ajima / Nar-Devij] – 26
 нибаддха [nibaddha] – 145
 ниргун-бхаджана [nirgun-bhajana] – 197
 нритья-натак [nritya-natak] – 270, 271
 ОМ (аум) [OM (aum)] – 125, 146, 227
 осто-матрика (аштаматрика) [osto-matrika / ashtamatrika] – 236
 Пада [pada] – 173, 176, 214
 падавали [padavaly] – 120, 153, 209
 падагити [padagiti] – 209

- Падмагири [Padmagiri] – 238
 пайнта [painta] – 37, 83, 215
 пайнта-кхин [painta-khin] – 37
 пайлегу [pailegu] – 105
 пакад [pakad] – 125
 пакхавадж [pakhavaj] – 155
 палам [palam] – 70–72
 Палима (тал) [Palima] – 65, 246
 Панджаби (тал) [Panjabi] – 161, 163, 164, 166
 Панча Буддха [Pancha Buddha] – 220–222
 панча скандха [pancha skandha] 220
 панчай-баджа [panchai-baja] – 34, 39, 40
 Парадж (para) [Paraj] – 148
 парампарагат [paramparagat] – 50, 74
 Парашурама [Parashurama] – 177
 Парвати [Parvati] – 84, 139, 188, 282
 парияр [pariyar] – 40
 парма [parma] – 51
 парма-лагуну [parma-lagunu] – 51
 парма-нач [parma-nach] – 52, 54, 55, 58
 пасачархе [pasacharhe] – 26
 Патан [Patan] – 28, 99, 238, 254
 Патдип (para) [Patdip] – 133
 Пахади (Пахари) para [Pahadi/Pahari] – 134, 161, 162
 Пачали Бхайрав [Pachali Bhairav] – 37
 пачхима [pachhima] – 215, 224
 Пашупатинагх [Pashupatinath] – 47, 196
 Пилу (para) [Pilu] – 161, 162
 пйакхан [pyakhan] – 118, 233–238, 240–242, 244, 246, 247, 256, 258, 280
 понга [ponga] – 37, 83, 247
 потхи-мадал [pothi-madal] – 38
 прабандха [prabandha] – 120, 142, 145, 209
 прадаршана [pradarshana] – 254
 Прата (тал) [Prata] – 246
 пратастути [pratastuti] – 172
 прахара (пахара) [prahara/pahara] – 132–134
 Прахлада [Prahlada] – 255
 пуджа [puja] – 28, 48, 49, 75, 81, 84, 92, 99, 105, 110, 199, 237, 261, 262
 Пурви (para) [Purvi] – 191
 Пурия-кальян (para) [Puriya-kalyan] – 133
 пурника [purnika] – 92, 94
 пурнима [purnima] – 92, 93, 245
 пус (месяц) [pus] – 62
 пут-путе-нач [put-pute-nach] – 70, 71
 пхалгун (месяц) [phalgun] – 62, 99, 259
 Рабиндршонгит [rabindroshongit] – 9, 204
 Равана [Ravana] – 249, 250
 рага (классификация) – 178, 188–191
 рага (определение) [raga] – 122, 142
 рага (характеристика) – 122–142
 Рага-сагара [Raga-sagara] – 135, 139
 рага-стути [raga-stuti] – 174
 рагамала [ragamala] – 135
 Рагкутухала [Ragkutihala] – 139
 рагсангит [ragsangit] – 115, 118–122, 141, 142, 155, 159, 162, 167, 191
 Рагхувир [Raghuvir] – 177
 Радха [Radha] – 100, 120, 135, 136, 152, 252
 Ракта Ганеша [Rakta Ganesha] – 226, 228
 Рам-навами [Ram-navami] – 81, 105, 195
 Рама [Rama] – 20, 77, 81, 117, 177, 195, 199, 248, 250, 251
 рама-бхаджан – [rama-bhajan] – 81, 194, 195
 Рама-чаритра – [Rama-charitra] – 249
 Раманатх [Ramanath] – 173
 Раманка-натика [Ramanka-natika] – 249
 Рамайна [Ramayana] – 75, 77–82, 85, 117, 194, 201, 206, 248–250, 253, 258, 284
 Рамкали (para) [Ramkali] – 250
 Рас-лила [Ras-lila] – 251, 252
 раса (характеристика) [rasa] – 126–141
 Ратнасамбхава [Ratnasambhava] – 221
 ратри [ratri] – 98
 раудра [raudra] – 127
 Ригведа [Rigveda] – 116, 125, 170
 ритйя-нусар [ritya-nusar] – 105
 риту [ritu] – 104
 риту-сандхи [ritu-sandhi] – 105
 ричи [richi] – 116, 170
 риши [rishi] – 140
 роди-ама [rodi-ama] – 46
 роди-ба [rodi-ba] – 46
 родигхар [rodighar] – 46
 рупак-алапти [rupak-alapti] – 153
 Савери (para) [Saveri] – 141
 сагун-бхаджана [sagun-bhajana] – 197
 садхана [sadhana] – 217
 Сакха (para) [Sakha] – 190, 191
 сам [sam] – 147, 150, 214
 Самаведа [Samaveda] – 116, 170
 самагана [samagana] – 115, 169, 170
 самайя [samaya] – 129
 Самала (тал) [Samala] – 66
 саман-ы [saman] – 115
 Самант-саранг (para) [Sa-mant-sarang] – 140
 самвади [samvadi] – 125, 126, 184
 сангит нритья-натак [sangit nritya-natak] – 269, 271
 Сангит чудамони [Sangit chudamoni] – 217

- Сангита-ратнакара [Sangita-ratnakara] – 118, 120, 135, 213
 Сангита-ратнамала [Sangita-ratnamala] – 135
 сангитгати [sangitgati] – 70
 сандхи [sandhi] – 79, 85, 133, 186
 сандхья-вандана [sandhya-vandana] – 133, 186
 санкирна-рага [sankirnaraga] – 143, 153, 178
 санскритик-утсав [sanskritik-utsav] – 235, 284
 санчари [sanchari] – 145, 147
 саньяси [sanyasi] – 143
 саптака [saptaka] – 123, 194
 сарал-шастрия-сангит [saral-shastriya-sangit] – 153, 162, 188
 саранг [sarang] – 140, 190, 191
 саранги [sarangi] – 66
 Сарасвати (Сарада, Шарада) [Sarasvati / Sarada] – 173, 199, 200, 242
 сарод [sarod] – 168, 169
 сатар [satar] – 260, 263
 саттйа-нараян-пуджа [sattya-narayan-puja] – 199
 свара [svara] – 115, 116
 сваралипи [svaralipi] – 117, 286
 Свастхани [Svasthani] – 82–86
 Сваямбунатх [Svayambunath] – 244, 245
 сваямвара [svayamvara] – 248, 249
 сингару-нач [singaru-nach] – 31
 Синдхи-бхайрави (пара) [Sindhi-bhairavi] – 161, 162
 Синдхура (пара) [Sindhura] – 124, 161, 165
 Сита [Sita] – 77, 117, 248, 250
 ситар [sitar] – 43, 167–169, 215, 273
 содхарини-гита [sodharini-gita] – 153
 сойлясо [soilaso] – 58, 59, 62
 соратхи [sorathi] – 260, 263–265
 стотра (стутти) [stotra / stuti] – 169–178
 стхай [sthai] – 101, 138, 145, 147, 154, 157, 158, 160, 161, 163, 168, 177, 273
 суармандал [suarmandal] – 273
 Сугхрай-канхра (пара) [Sughray-kanghra] – 135
 Судама-лила [Sudama-lila] – 255
 Сур-малхар (пара) [Sur-malhar] – 131
 сурабина [surabina] – 43, 215
 Сураг Ваджра [Surat Vajra] – 220
 сутрадхар [sutradhar] – 237
 Суха-канара (пара) [Suha-kanara] – 250
- Таа [taa] – 198, 215, 224, 247
 табла [tabla] – 151, 155, 168, 198, 273
 тал (тала) [tal / tala] – 60, 64–66, 72, 120, 142, 145, 147, 150–152, 159, 163, 170, 181, 246, 285
- Таледжу (-Бхавани) [Taleju (-Bhavani)] – 181
 талер-бол [taler-bol] – 147, 150, 155
 Таманг-село (тал) [Tamang-selo] – 60
 тампура [tampura] – 226
 тан [tan] – 159
 таннэри-таруни-нач [tanneri-taruni-nach] – 54, 55
 тап-кхаял [tap-khayal] – 161
 таппа [tappa] – 57, 159–161, 164, 168
 тара [tara] – 123
 тарана [tarana] – 158, 159
 таха [taha] – 83
 тивра [tivra] – 123, 124
 тика [tika] – 21
 Тиланг (пара) [Tilang] – 134, 161, 162, 164
 Тинтал (Тритал) тал [Tintal/ Trital] – 150, 156, 157, 159–161, 163–166, 183, 186
 тинчу [tinchu] – 36, 198, 215
 Тихар (Дипавали) [Tihar /Dipavali] – 19–22, 47, 70, 88–91, 106
 тйамко [tyamko] – 39, 57
 тйамкули [tyamkuli] – 32, 57, 58
 Тоди (пара) [Todi] – 190, 191
 топи [topi] – 31
 тотэ-рага [tote-raga] – 212, 241
 тунгона [nungona] – 273
 Тунди-кхел [Tundi-khel] – 27–29
 Тхакур (династия) [Thakur] – 119
 тхат [that] – 188–191
 тхумри [thumri] – 161, 164–166, 168, 197
 тхэ-сафу [the-cafu] – 197
 тхэка [theka] – 147, 150
 Тэора (тал) [Teora] – 152, 186, 195
- Удгатар [udgatar] – 125
 уstad [ustad] – 10, 114
 утсав [utsav] – 237
 Уша [Usha] – 253
 Ушахарана-лила [Ushaharana-lila] – 253
- Хансдхвани (пара) [Hansdhvani] – 156
 Ханскинкини (пара) [Hanskinkini] – 126
 Хануман [Hanuman] – 250, 251
 Хануман Дхока [Hanuman Dhoka] – 181
 Хари (Хори) [Hari /Hori] – 153
 Хари-сайани-экадоши [Hari-sayani-ekadoshi] – 198
 Хари-Сиддхи [Hari-Siddhi] – 235
 Хариванша [Harivansha] – 117, 198, 200
 хаста [hasta] – 212, 219, 236, 240, 246
 хасья [hasya] – 127, 128, 131
 хеманга [hemanta] – 104
 Хиндола (пара) [Hindola] – 229
 Хиндустани [Hindustani] – 114, 121, 141, 146, 180, 182, 183, 186, 188, 191, 286
 Хиранья-кашйапу [Hiranya-kashyapu] – 255, 256

- Холи [Holi] – 99, 100, 102, 104, 105, 152, 259
 холи-гана [holi-gana] – 100–102, 153
 холи-утсав [holi-utsav] – 101
 хори [hori] – 163, 164, 168
 хори-дхамар [hori-dhamar] – 152–154, 161, 163, 253
 хори-тхэка [hori-theka] – 164
 худка (хурко) [hudka/ hurko] – 40, 41, 202, 207
 худке-нач [hudke-nach] – 15, 40, 41, 193, 201–206
 хула-пйакхан [hula-pyakhhan] – 248
- Чайтра** (месяц) [chaitra] – 26, 81
Чайтэ Дасаин [Chaite Dasain] – 105, 111, 185
чам [cham] – 216
Чандавати (Чанди) [Chandavati / Chandī] – 92, 94, 95
чандал/-ы [chandal] – 272
Чандалика [Chandalika] – 271–279
Чандасур (Майурасур) [Chandasur / Mayurasur] – 281, 282
Чандешвари [Chndeshvari] – 281, 282
Чандешвари-стотра [Chandeshvari-stotra] – 281
чанди [candi] – 93, 95
чанди-пурника [chandi-purnika] – 92, 93, 95, 96, 100
Чандра [Chandra] – 173
Чандрахош (пара) [Chandrakhosh] – 191
чандрахаса [chandrahasa] – 238
чанчала [chanchala] – 133, 135
чар-нараяна [char-narayana] – 199
Чарджу [Charju] – 132
чарья-вадьа [charya-vadya] – 214, 215, 226, 230
чарья-гити [charya-giti] – 208, 209, 212, 214, 218–220, 223, 230, 240–242
чарья-гити-нритья [charya-giti-nritya] – 193, 208, 213, 214, 217, 220, 222–225, 227, 231, 336, 238
чарья-нритья [charya-nritya] – 212, 213, 215, 219, 220, 230, 240
Часпати (тал) [Chaspati] – 226, 228
Чаугал (тал) [Chautal] – 144, 148, 152
чепанг-нач [chepang-nach] – 260–262
чиза [chiza] – 156, 157
Чйабрун (тал) [Chyabrun] – 72
чйабрун [chyabrun] – 32, 38, 39, 52, 70, 72
чутка [chutka] – 55, 56, 272
чхота-кхаял [chhota-khayal] – 159
- Шакти** [shakti] – 16, 84, 111, 137, 188, 213, 224
шакти-свастхани [shakti-svasthani] – 83, 84
Шактидэви [Shaktidevi] – 82, 85
- Шакунтала** [Shakuntala] – 278, 279
Шанкара (пара) [Shankara] – 136
шанта [shanta] – 127, 128
шарад [sharad] – 104
шаранге-нач [sharange-nach] – 31
Шарнгадева [Sharngadeva] – 118, 120, 135, 142, 209, 213, 214
шастрийа-сангит [shastriya-sangit] – 159, 168, 180
Шатанкара (тал) [Shatankara] – 227, 229
Шахана-канхра (пара) [Shahana-kanhra] – 136
шахнаи [shahnai] – 39, 273
Шветакалики чхори [Shvetakaliki chhorī] – 270
Шива [Shiva] – 41, 47, 82–84, 94, 97, 98, 136, 137, 139, 174, 188, 195, 196, 202, 207, 226, 253, 282
Шива-Натарадж [Shiva-Nataraj] – 136
Шива-ратри [Shiva-ratri] – 97–99, 196
шилапатра [shilapatra] – 34, 170
шишира [shishira] – 104
Шйама [Shyama] – 186, 187
шлока [shloka] – 173, 176, 214, 221
шраван (месяц) [shravan] – 37, 54, 244
Шри Маха Манджуши [Shri Maha Manjushri] – 242
Шри пара [Shri raga] – 183, 186, 188, 190, 191
Шрикришна-джибат [Shrikrishna-jibat] – 253
шрингара [shringara] – 127–129, 131, 134, 140
шрингара-вираха [shringara-viraha] – 128, 129, 133, 134, 139, 186
шрингара-милана [shringara-milana] – 128, 129, 133, 134, 136, 250
шрути [shruti] – 115, 116, 124
шуддха [shuddha] – 124, 125
шуддха свара [shuddha svara] – 16, 184
Шуддха-билавал (пара) [Shuddha-bilaval] – 250
Шуддха-кальян (пара) [Shuddha-kalyan] – 124, 126
шуддха-пара [shuddha-raga] – 212
Шуддха-саранг (пара) [Shuddha-sarang] – 140
Шукул-билавал (пара) [Shukul-bilaval] – 250
Шурпхак (Сульпхак) тал [Shurphak / Sulphak] – 147, 151, 152
- Эктал** (тал) [Ektal] – 150, 159
эктар [ektar] – 204–207
- Яджурведа** [Yajurveda] – 116
Яма (Ямарадж) [Yama / Yamaraj] – 20
яма-панчакка [yama-panchaka] – 20
ятра (джатра) [yatra / jatra] – 45

Научное издание

Татьяна Морозова

**Музыкальная культура Непала:
от древних традиций
к традициям новых поколений**

Редактор *Н.А. Борисовская*

Корректор *Г.А. Мещерякова*

Оформление: *Е.А. Сиверс*

Компьютерная верстка: *Н.В. Мелкова*

Подписано в печать 25.08.2024

Формат 60×88¹/₁₆

Гарнитура PT Serif Pro

Уч.-изд. л. 18,5. Усл.-печ. л. 18,5

Тираж 100 экз. Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

В монографии представлен исторический путь развития музыкальной культуры Непала с первого тысячелетия до н.э. вплоть до окончания XX века. Примером преемственности традиций разных поколений являются ежегодно проводимые и в наши дни три театральные фестивали – зародившийся в V веке *Индра-джатра*, в XII веке – *Джатака* и в XVII веке – *Картик-пйакхан*, во время которых наряду с демонстрацией традиционных музыкально-танцевальных драм закладывались основы и новых форм театрального искусства. К их числу относятся современные музыкальные драмы *сангит нритья-натак*. Также получили освещение разнообразные жанры песенно-танцевального фольклора и народно-профессионального творчества, отражающие специфику разноязычных народностей страны, где испокон веков мирно сосуществуют две основные религии – буддизм и индуизм, спокойно уживаясь с немалым количеством местных верований. Особенно ярко это проявляется в дни многочисленных праздников, когда происходит процесс сращения разных конфессиональных традиций в общие песенно-танцевальные действия, рассмотрению которых уделяется значительное место.



К числу важных аспектов относится и анализ многовековой связи с индийской музыкой Хиндустани, отразившейся на становлении и развитии *Непали-шастрийа-сангит*, что также рассматривается в контексте истории обеих стран, наполненной драматическими событиями. Монография снабжена большим количеством нотных примеров, собранных, как и весь исследуемый материал, в процессе полевой работы автора, изучавшего музыкальную культуру Непала во время пятилетнего проживания в этой стране.

Музыкальная культура Непала, ранее не рассматриваемая в таком многоаспектном плане, может представлять интерес не только для музыкантов, но и для более широкого круга искусствоведов и историков, занимающихся изучением культуры стран Востока.

Эту книгу, а также другие труды Государственного института искусствознания можно найти на сайте: www.sias.ru



>